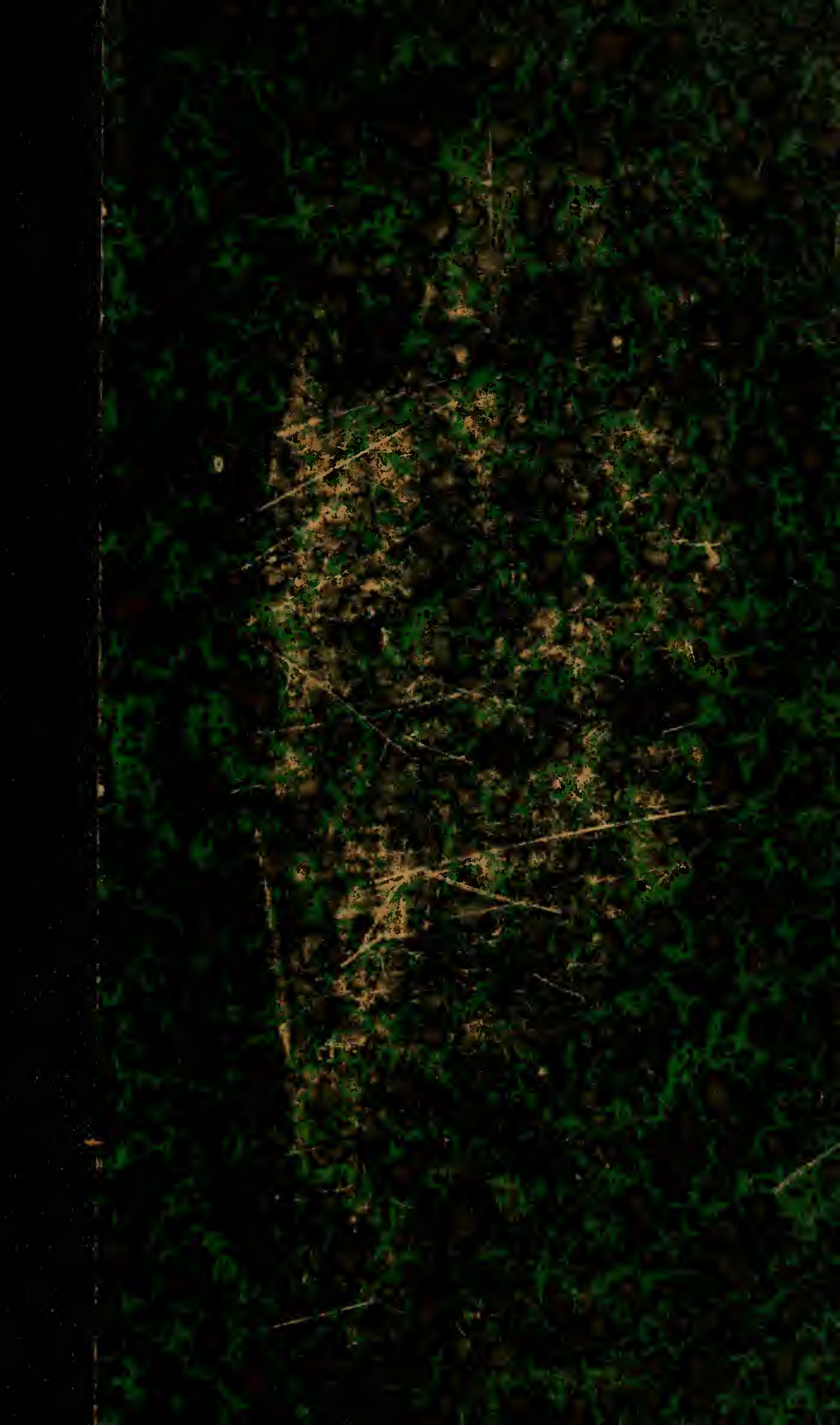



No 4042,234
V.6-1
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

S.I.M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

publiée par la Société Internationale de Musique (Section de Paris)



BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE.

Séance du Conseil d'Administration. — Liste des Membres de la Société.

RÉDACTION :
22, RUE ST. AUGUSTIN
PARIS.

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS,

Le num
Fr
Un

Supplément à la Revue S. I. M. du 15 Février 1911.

S. I. M.

1910

TABLE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

In Vol. 6

ACTUALITÉ

1910

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Henry Roujon, *de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député, ministre de la justice.*
M. le comte Gaston Chandon de Briailles.
M. Adolphe Brisson, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Gustave Berly, *banquier.*
M. Léon Bourgeois, *sénateur, ancien ministre.*
M. Franz Custot.
Mme Michel Ephrussi.
M. Georges Gaiffe.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme la comtesse d'Haussonville.
M. Louis Havet, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme Daniel Hermann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
Mme Théodore Reinach.
M. Romain Rolland, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
Mme Ternaux-Compans.
M. Jean Weber, *agrégé de l'Université.*

COMITÉ CONSULTATIF ARTISTIQUE

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

MM.

R. Brussel,	Critique Musical du *Figaro.*
G. Carraud,	” ” de *La Liberté.*
J. Chantavoine,	” ” de la *Revue Hebdomadaire.*
A. de Chevigné,	” ” du *New-York Herald.*
A. Coquard,	” ” de *l'Écho de Paris.*
H. de Curzon,	Rédacteur en Chef du *Guide Musical.*
M. Emmanuel,	Professeur d'histoire de la musique au *Conservatoire de Musique.*
B. de Fourcaud,	Critique Musical du *Gaulois.*
A. Jullien,	” ” des *Débats.*
L. Laloy,	” ” de la *Grande Revue.*
H. Lichtenberger,	” ” de *l'Opinion.*
P. Locard,	” ” du *Petit Journal.*
Ch. Malherbe,	Bibliothécaire de *l'Opéra.*
J. Marnold,	Critique Musical du *Mercure de France.*
G. de Paulowski,	Rédacteur en Chef de *Comœdia.*
G. Pioch,	” ” de *Musica.*
L. Schneider,	Critique Musical du *Gil Blas.*
P. Souday,	” ” de *l'Éclair.*
E. Stoullig,	” ” du *Monde artiste.*
J. Tiersot,	Bibliothécaire du *Conservatoire de Musique.*

REUNION DU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE LA SOCIÉTÉ

La Société a tenu réunion de son Conseil d'administration le lundi 20 décembre, sous la présidence de M. G. Chandon de Briailles.

Assistaient à cette séance : MM. Bret, directeur artistiqne, Ecorcheville, secrétaire général, Sachs, trésorier. Mme André, MM. Berly, Custot, Mmes M. Ephrussi, D. Hermann, Kinen, Th. Reinach, M. Schopfer, Mmes Séligmann-Lui et Ternaux-Compans.

Sétaient excusés : M. H. Ronjon, M. Léon Bourgeois.

La séance est ouverte à 2 heures 45.

La parole est donnée au secrétaire général pour exposer l'état présent de la société. Depuis le mois de juin, la société a été gérée par une commission d'études nommée à la dernière réunion du conseil, et présidée par M. Chandon de Briailles. L'été qui fut une période de calme nous a permis de nous organiser. Nous avons constitué définitivement nos comités d'honneur, de consultation artistique et de propagande. Nous avons transporté le siège de la société 22 rue St. Augustin, établi nos services et notre publicité. Les premiers articles de notre programme ont été ensuite réalisés. Nous avons obtenu pour nos membres un certain nombre d'avantages, les uns provisoires, les autres définitifs. Dès la rentrée, au 1er novembre, nous avons repris toute notre activité. En un mois et demi le nombre de nos adhésion nouvelles est passé de 200 à près de 400. Grâce à la presse, qui a si bien su comprendre l'intérêt de notre œuvre, la société a pu se faire connaître au public le plus étendu. Aujourd'hui nous avons conquis à Paris et en France cette notoriété qui est le point de départ de toute grande œuvre. De toutes parts, de toutes les classes sociales nous recevons des marques d'approbation, qui montrent bien la nécessité d'une société comme la nôtre.

Le directeur artistique fait ensuite l'historique des efforts accomplis depuis six mois par la société pour atteindre les buts qu'elle s'était tracée. La Chorale de professionels, dont l'idée nous avait séduit dès les premiers jours de notre constitution, est désormais créée,

sous le nom de Chorale Mixte de Paris. *L'éducation musicale dans les Etablissements d'enseignement avait attiré notre attention. Cette question délicate a fait l'objet d'une correspondance échangée entre M. M. H. Roujon, Liard, Combarieu et Bret, et dont la Conseil écoute la lecture avec intérêt.*

Nous avons cru bon d'accorder, sous formes de modestes subventions, des encouragements à deux œuvres véritablement dignes d'être soutenues: l'Entre'Aide Artistique, *dont le but est de venir en aide aux jeunes artistes, au moment de leurs études ;* La manécanterie des Petits Chanteurs à la croix de bois, *dont tout le monde connaît l'utilité. Enfin, en province, notre activité artistique n'a pas été sans résultat. Plusieurs groupes d'amis sont déjà en formation, et de nombreuses demandes nous parviennent de toutes parts.*

Le trésorier expose à son tour le bilan de la Société, qui malgré toutes les dépenses de premier établissement, malgré tous les concours accordés par les Amis, et dont on vient de voir l'énumération, se chiffre encore par un excédent en caisse d'environ 2,500 frs

Le président résume ces différentes communications. Il constate que l'élan est véritablement donné à notre œuvre, que notre idée a été accueillie avec une sympathie telle que nous pouvons maintenant envisager l'avenir avec confiance. En quelques mois notre activité s'est manifestée, moins par des mots que par des actes ; ce que nous avions promis nous l'avons réalisé, dans la mesure de nos moyens. D'autres projets encore, et quelques uns très considérables, sont à l'étude en ce moment. Nous aurons occasion de les préciser dans la prochaine réunion du conseil en janvier. Notre conseil peut donc se déclarer très satisfait de l'état présent de la société française des Amis de la Musique et emporter de cette réunion la conviction qu'il s'est associé à une œuvre dont le succès est désormais certain. La séance est levée à quatre heures.



LISTE DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

MEMBRES FONDATEURS

M. le Comte Gaston Chandon de Briailles
M. Fernand Halphen.
Mme Théodore Reinach.

MEMBRES AYANT FAIT UN DON A LA SOCIÉTÉ

Mme Alexandre André.
M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.
M. Louis Barthou, Député, Ministre de la Justice.
M. Gustave Berly.
M. le Comte Gaston Chandon de Briailles.
M. Franz Custot.
M. Fernand Halphen.
M. James-H. Hyde.
Mme Ménard-Dorian.
Mme Théodore Reinach.
M. Léo Sachs.
Mme Alexandre Weill.
M. David Weill.

MEMBRES DONATEURS

Mme Alexandre André.
M. Édouard Aynard, Député.
M. le Comte Jean Bartholoni.
M. Gustave Berly.
M. le Baron O. Bouwens van der Boijen.
M. Deutsch de la Meurthe.
Mme Whitney Hoff.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Krebs.
M. H. C. de Lafontaine.
Mme M. Lemaître.
Mme H. Morton.
Mrs Pleyel, Wolff, Lyon & Cie.
Mme la Comtesse Paul de Pourtalès.
M. le Dr Hermann Rieder.
M. Georges Risler.
M. Léo Sachs.
M. Moïse Semama.

MEMBRES ACTIFS

Mme Allain-Targé.
M. Paul Alphandéry.
Mme Alphen-Salvador.
M. A. d'Ambrosio.
M. le Comte d'Andigné.
Melle Suzanne Arbouin.
M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.
M. Georges Aron.
Mme Jules Aron.
M. Léon-Pierre Aubey.
M. Louis Barthou, Député, Ministre de la Justice
Mme la Princesse Bassaraba de Brancovan.
Mme la Comtesse René de Béarn.
Mme A. J. Bedel.
M. André Bénac.
Melle Georgette Berl.
M. Christian de Bertier.
Mme Roger Bertin.
M. Michel Berton.
M. L. Bessant.
M. Lucien Bing.
Melle Alice J. Bizet.
M. H. Blumenfeld-Sciama.
Mme Robert Boas.
M. Maurice Bompard.
M. Jules Bonnet.
Melle Marie Bouillet.
M. Léon Bourgeois, Sénateur.
M. Félix Bourliaud.
Melle Boutet-de-Monvel.
M. Charles Bouvet.
Mme Bouwens van der Boijen.
Mme Louise Brach.
M. Bres.
M. Fleury Bret.
M. Ferdinand Bret.
M. Gabriel Bret.
M. Gustave Bret.
Mme Louis Brettauer.
M. Brickart-Sée.
M. Adolphe Brisson.
British Concerts Society.
M. Emile Bruckner.
M. Henri Brugnon.
M. le Docteur Brun-Bourguet.
M. Albert Cahen.
M. le Comte Isaac de Camondo.
M. Albert Caressa.
M. Gaston Carraud.
M. Albert Carré, Directeur de l'Opéra Comique.
M. le Docteur Cénas.
Mme Chabrié.
Mme Chaput.
M. Marcel Colombier.
M. Coolus.
M. Edouard Cornely.
M. Cornély.
M. Arthur de Coste.
M. M. Costin.
M. Jules Cottin.
Mme A. Croissant.
Mme Cruppi.
M. Georges Cucuel.
M. Franz Custot.
M. A. Dandelot.
Melle M. Daney de Marcillac.

M. Jules David.
M. Charles Delagrave.
M. Delaunay.
M. Lucien Delmas.
M. Félix Destelle.
Mme Dettelbach.
M. Louis Diémer.
Mme Jules Dietz.
Mme Paul Dillais.
M. Georges Doria.
M. Charles-Ferdinand Dreyfus.
M. Daniel Dreyfus.
M. Emile Dreyfus.
Mme Ferdinand Dreyfus.
M. Gaston Dreyfus.
M. le Docteur Durand-Fardel.
M. Raoul Duprat.
M. Eugène Duval.
M. J. Ecorcheville.
Mme J. Ecorcheville.
Mme Edwards.
M. E. d'Eichthal, de l'Institut.
M. Alexandre Ellissen.
Mme Michel Ephrussi.
Mme Faivet.
M. Manuel de Falla.
Mme la Comtesse de la Fare.
Mme J. Faucheur.
M. Bertrand Faure.
M. Gabriel Fabre.
M. Georges Favereaux.
M. Favre-Robinet.
Melle Edith Finaly.
Mme Foà.
Mme Fouchet.
Mme André Foula.
M. Fournier Sarlovèze.
M. Paul M. Franckel.
M. Georges Gaiffe.
Mme Gaiffe.
Melle Henriette Gaillard de Wilt.
Mme la Marquise de Ganay.
M. Maurice Gandillot.
M. Alfred Gans.
M. A. Gavignot.
M. André Gentien.
M. P. Gentien.
M. le Docteur Henri Gimbert.
Mme Marcel Girette.
M. Armand Glotz.
M. le Docteur Gobinet.
Mme Hippolyte Goin.
Mme Goldschmidt.
M. Armand Gommès.
Mme Gustave Gompel.
Mme A. Gonse.
M. Jean Gounod.
Mme J. Goupil.
M. Albert Gradwohl.
Mme J. Grand.
M. A. Grenon.
Mme Reuben Gubbay.
M. Joseph Gubert.
Mme E. Guénot.
M. Eugène Guët.
Monseigneur Guillibert.
Mme M. Guillibert.
Mme la Baronne de Gunsburg.
M. Bernard Haas.
Melle Denise Haffner.
M. B. Halphen.
Mme la Vicomtesse d'Harcourt.
M. Lucien Hardy-Thé.
M. A. Hatet.

M. G. Hatt.
M. Victor Haulauer.
Mme la Comtesse d'Haussonville.
M. Louis Havet, de l'Institut.
M. Ernest Hecht.
Mme Otto Hecht.
M. Albert Hermann.
M. Daniel Herrmann.
Mme D. Herrmann.
Melle J. Herpin.
M. Lucien Hesse.
M. Léon Heuzey, de l'Institut.
Mme Léon Heuzey.
Mme Louis Heuzey.
Melle Jeannel.
Mme Henry Jourdain.
M. le Docteur Julia.
Mme la Baronne Augusta de Kabatt.
M. Ernest Kadelbourg.
M. Albert Kahn.
M. Maurice Kahn.
Mme Arthur Kann.
M. Edouard Kann.
Mme la baronne Jacobs de Kantstein.
M. M. Kayser.
M. A. Kern.
Mme Georges Kinen.
Mme Saratine Kœnigswarther.
M. H. Kœnigswerther.
M. Ed. Krebs.
M. Réné de Laboulaye.
M. Laignoux.
Mme Landouzy.
M. Ch. Lange.
M. Robert Laporterie.
M. André Laugier.
Melle Françoise Laugier.
M. le Docteur Maurice Laugier.
M. Frédéric Lauth.
Mme Alphonse Lazard.
Mme Lechatellier.
M. Derzo Lederer.
M. Gabriel Lefeuve.
Mme Gabriel Lefeuve.
Mme A. Legrand.
M. Charles Legrand.
M. Albert Lehmann.
M. H. Lejealle.
M. Le Lubez.
M. Jules Léon.
Melle Hèlène Léon.
Mme Lepel-Cointet.
Melle Fanny Lépine.
M. de Lépiney.
M. Raoul de Lestapis.
M. Jules Ley.
M. Réné Liéron.
M. Robert Linzeler.
Mme Félia Litwine.
Mme Michel Lobe.
M. Paul Locard.
M. Adolphe Louis.
M. le Docteur Lucas-Championnière.
M. Gustave Lyon.
M. Max Lyon.
M. René Lyr.
Mme la Baronne J. de Machiels.
Mme Machiels.
Mme E. Marchand.
Mme Max.
M. Eugène Max.
M. Isidore Max.
M. Marcel Max.
Mme Mayrargues.

M. A. T. Maurizio.
Melle Dick May.
M. A. Meillet.
M. Ménant.
Mme Ménard-Dorian.
M. H. Méring.
M. Messager, Directeur de l'Opéra.
M. Léon Messener.
M. Meyer.
M. Jean Miailhe.
M. Gaston Micard.
M. Micha.
M. le Docteur Michel.
Mme Mieg-Baumgartner.
Mme Hortense Miquel.
M. le Comte Bérenger de Miramon.
M. E. Mislian.
M. Jacques Monthiers.
M. Maurice Monthiers.
M. Louis de Morsier.
M. Robert Mortier.
Mme Mortier.
Mme Muller.
M. Nanquette.
M. Henri Neumann.
Mme Nobel.
Mme J. de la Nux.
Melle Clémence Oberlé.
M. Emile Oettinger.
M. Outrey.
Melle Hortense Parent.
M. Jacques Pasquier.
Mme Patey.
M. Edward Péarson.
M. Justin Pépratx.
Mme Emile Péreire.
Melle Philippe.
M. l'Abbé Piel.
Mme Emmanuel Pontremoli.
Melle Porel.
M. A. Porlitz.
M. Arthur Prègre.
Melle Marthe Prévost.
Mme Emmanuel Propper.
M. Henry Prunières.
Mme Quentin-Bernardi.
Melle L. Quidant.
M. le Baron Clément de Radowitz.
Mme Vve Gabriel Raffard.
M. Alphonse Raphaël.
M. Jacques Raynal.
M. Jean Raynal.
M. Hugo Reifinberg.
Mme A. H. Reitlinger.
M. Maurice Renaux.
M. le Docteur Richelot.
M. Georges Richet.
M. Henri G. Richter.
Mme A. Rider.
M. Max Rikoff.
M. J. B. Ripert.
M. Marcel Ritscher.
Mme Marie Robert.
M. Ely Rodrigues.
M. Romain Rolland.
Mme Rolland.
M. Alexis Rouart.
M. Georges Roulleaux-Dugage.
M. L. Rouquairol.
M. Georges Roux.
Mme Royan.
M. Ernest Sachs,
M. Georges Sachs.
Melle Sophie de Salemfels.

Mme Salin.
M. Paul Sarchi.
Melle Alice Sauvrezis.
M. Joseph Schloss.
M. Louis Schneider.
Melle Louise Schoendoerffer.
M. Enrique Scholtz de Hermensdorff.
M. Louis Schopfer.
M. Julien Schumann.
M. Paul Schwaegerl.
Mme Séligmann-Lui.
M. Sert.
M. A. Sichel.
M. J. Siegfried, Député.
M. Fred Silberer.
M. D. Simon.
Mme Louis Singer.
M. Pierre Singer.
Société des Concerts Français.
M. G. Stein.
M. René Stern.
M. Henri Sternberg
M. Erno Strasser
M. le Docteur Camille Stre[illegible]eski
Mme Tabourier
Melle Tamburin
M. Tauber
Mme Ternaux-Compans
M. Alexandre Thomas
M. Louis Tinal
M. Toussaint
M. Joaquin Turina
M. Vallée
M. Edouard Van Cleeff
Mme Henriette Van den Boorn-Coclet
M. Paul Varnier
M. Gaston de Vaux
Melle A. Védie
M. Louis Vial
M. Charles Vidal-Naquet
M. Emmanuel Vidal-Naquet
M. Auguste Vincotte
Mme Wallerstein
M. Walter-Behrens
M. Jean Weber
Mme Georges Weil
M. Eugène Weill
Mme David Weill
Mme Wickham
M. Wiener
M. H. Woollett
Melle Worms de Romilly
M. André Wormser
Mme la Comtesse Henry d'Yanville
M. Jules Zébaume

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° *La revue musicale* S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° *Sur la présentation de leur carte, les* Amis *bénéficieront des réductions suivantes :*

Chez MM. Bouvens van der Boyen et Cie, 6, Square de l'Opéra.

Chez M. Demets, 2, rue de Louvois ;

Chez M. Max Eschig, 3, rue Laffite ;

Chez M. Marcel Jumade, 69, rue Condorcet ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg, 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. — La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.

La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de la Société : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. ECORCHEVILLE secrétaire général, 22, rue Saint Augustin, Paris.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, RUE SAINT AUGUSTIN, 22, — PARIS

J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique *comme membre* (1)..........

et m'engage à verser

ou (2) { *tous les ans la somme de* .... *francs,*
la somme de .... *francs,* }

que je prie M. LÉO SACHS, *trésorier, de vouloir bien percevoir à l'adresse suivante :*

....

....

A.........., *le*..........19

SIGNATURE :

(1) *Membre* { *Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de 1.000 francs.*
Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 francs.
Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 francs rachetable par un versement unique de 500 francs. }

(2) *Effacer l'une ou l'autre formule.*


HOMMAGE A
JOSEPH HAYDN
Six Pièces pour Piano-Forte
Composées par
C. A. Debussy
P. Dukas
R. Hahn
Vincent d'Indy
Maurice Ravel
Charles Widor

Ces pièces ont été composées sur le thème suivant :

H A Y D N

dans lequel les notes *si*, *la*, *ré* ont été fournies par la nomenclature musicale allemande, et les notes *ré*, *sol* ont été obtenues en appliquant la série alphabétique des lettres à la série diatonique de l'échelle sonore.

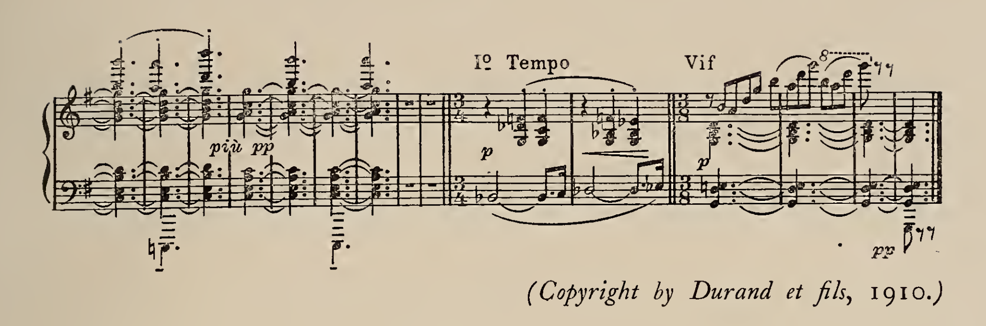
"SUR LE NOM D'HAYDN"

PAR

CLAUDE DEBUSSY




cre - scen - do
marqué
f
m.g.
Retenu
8
m.g.
m.g.
dim.
molto
a Tempo (Vif)
peu a peu animé
pp
p marqué
sempre pp
Animé
molto
cresc.
p
f
p
f
f
p
f
p
f
f
ff
pp
p
pp
pp

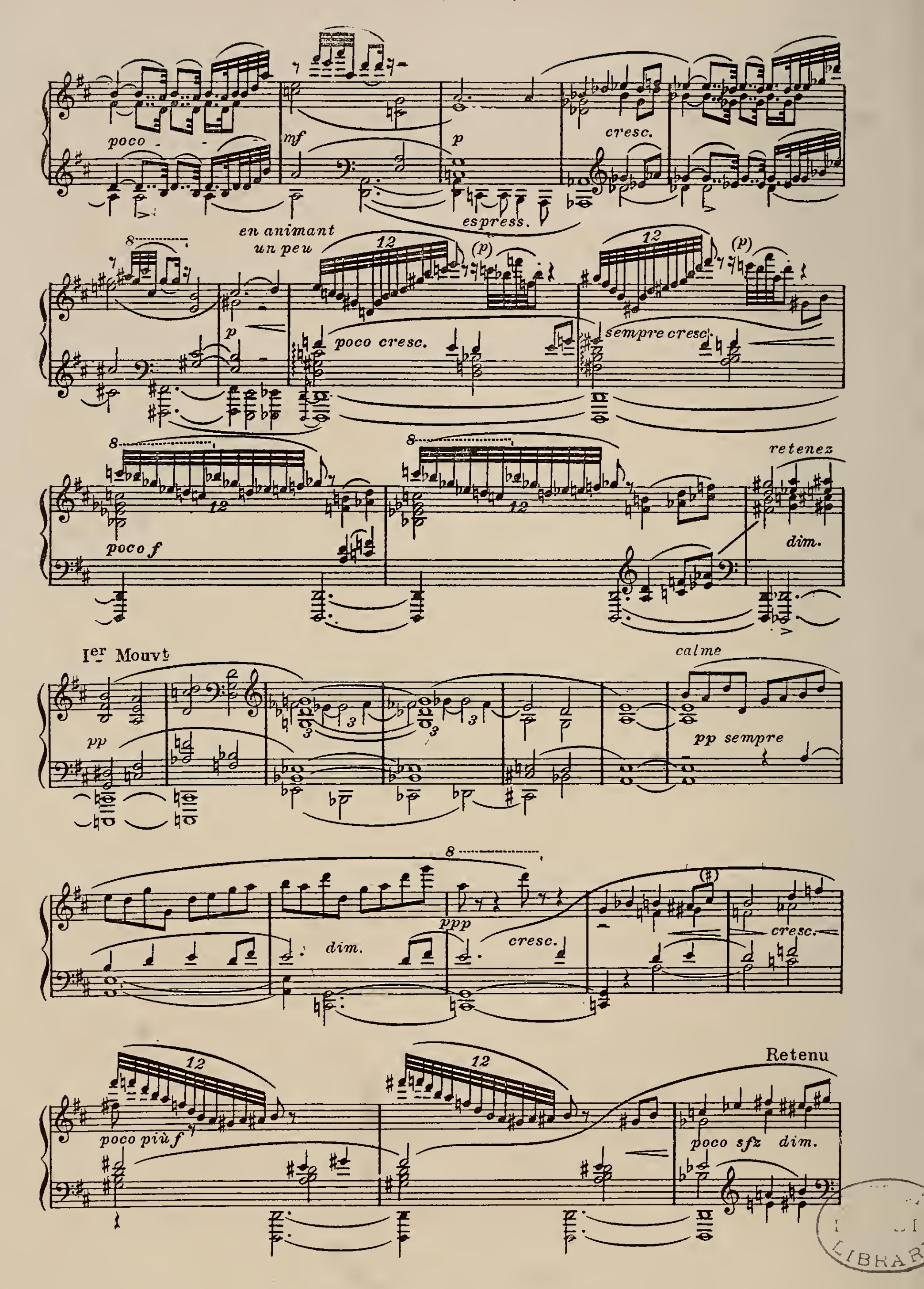


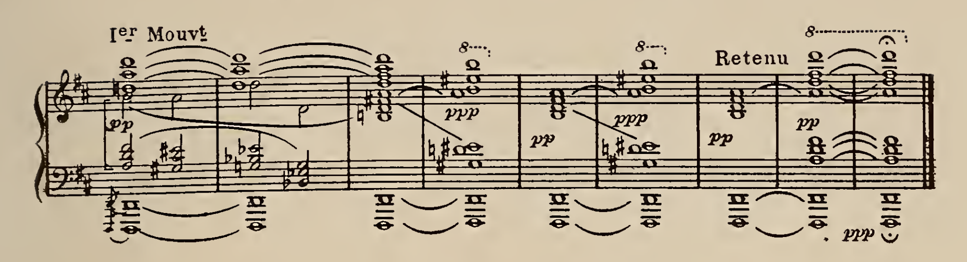
PRÉLUDE ÉLÉGIAQUE

PAR

PAUL DUKAS




poco
mf
p
cresc.
espress.
en animant
un peu
(p)
poco cresc.
sempre cresc.
(p)
poco f
retenez
dim.
1er Mouvt
pp
calme
pp sempre
ppp
dim.
cresc.
cresc.
poco più f
Retenu
poco sfz
dim.

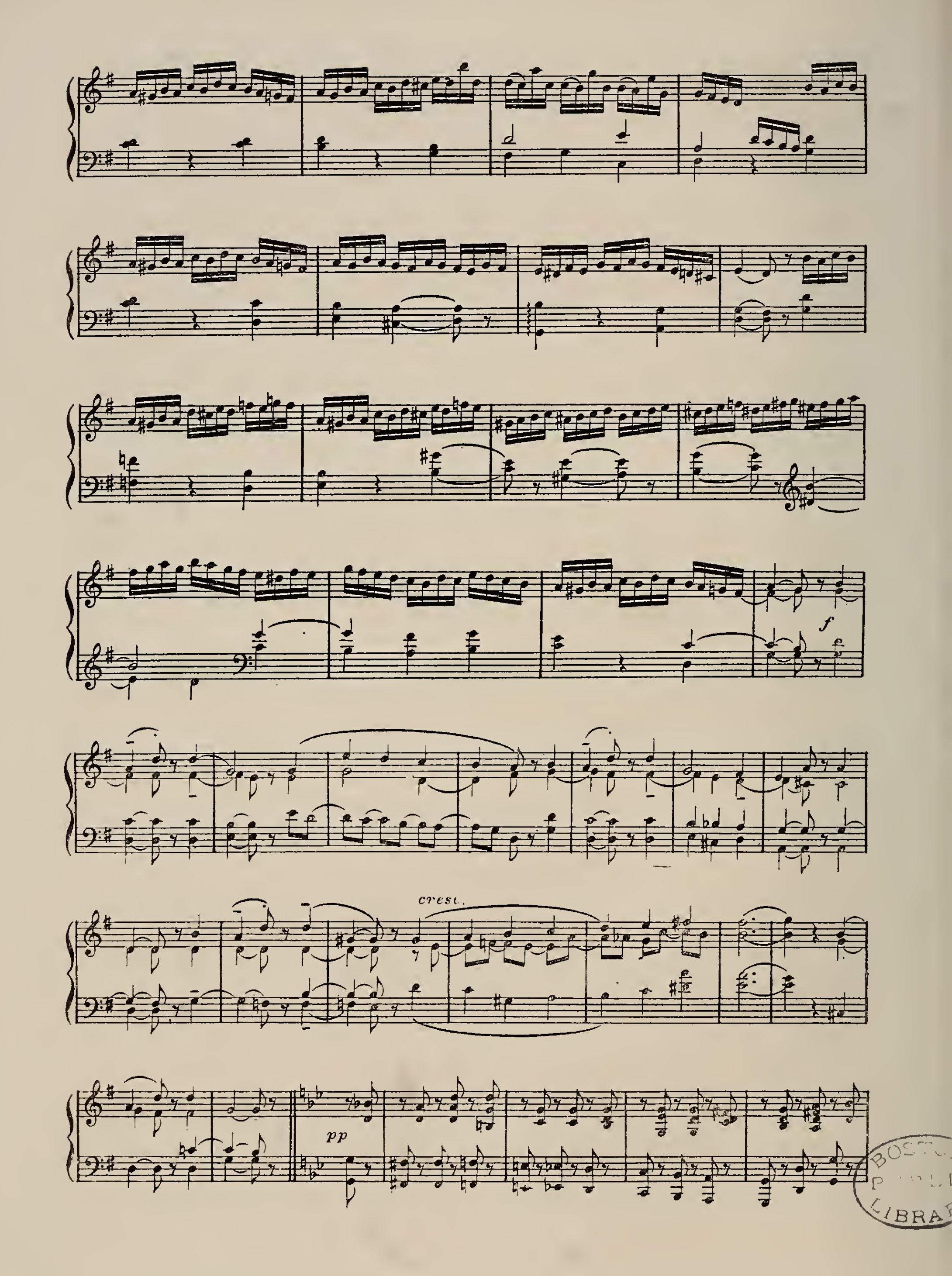


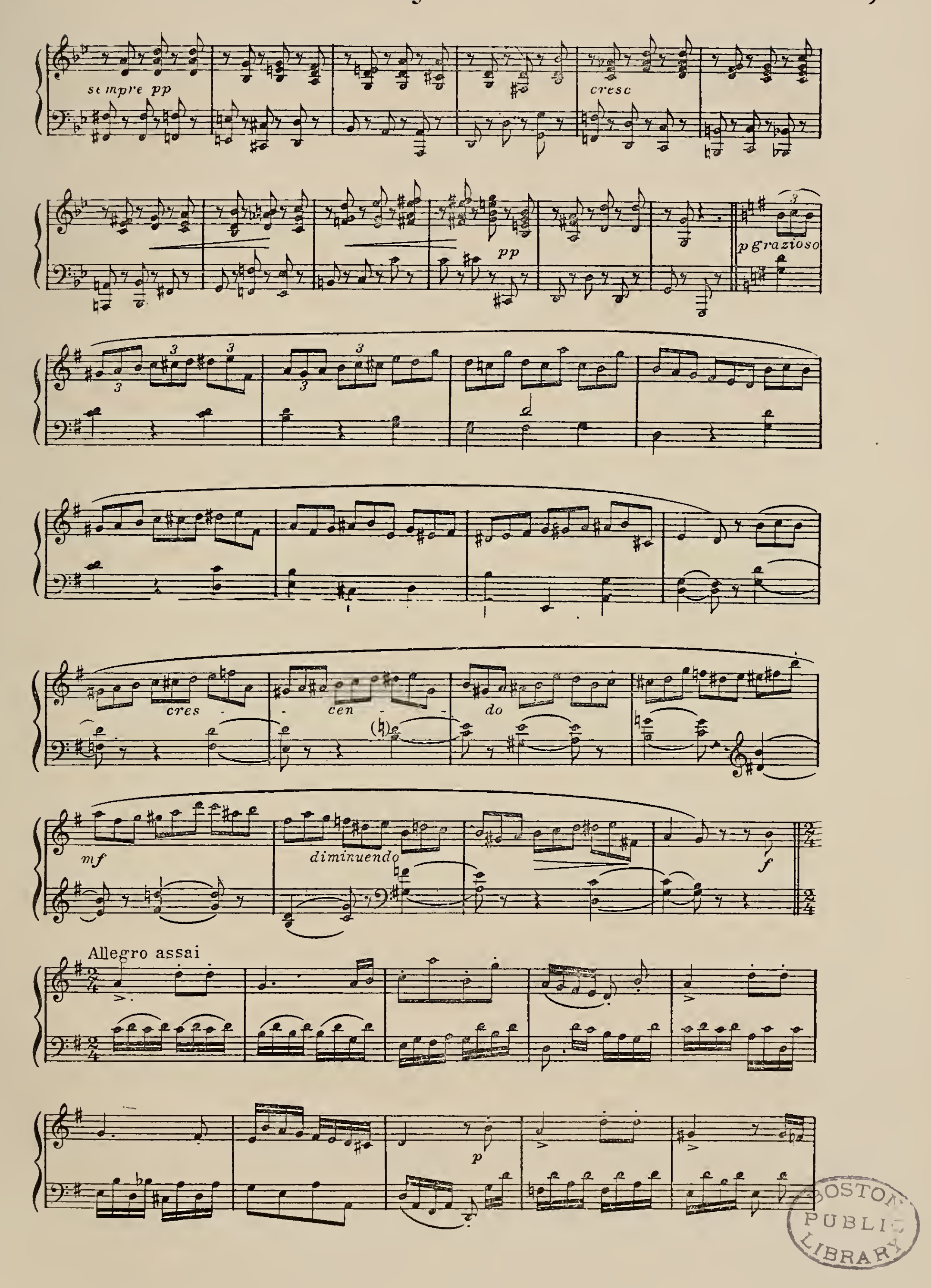
THÈME VARIÉ

PAR

REYNALDO HAHN




f
cresc.
pp


sempre pp
cresc
pp
p grazioso
cres
cen
do
mf
diminuendo
f
Allegro assai
p



MENUET

PAR

VINCENT D'INDY



cresc. dim. sfz f p f

Fin. TRIO

poco f creso.

Da Capo

(Copyright by Durand et fils, 1910.)

MENUET

PAR

MAURICE RAVEL

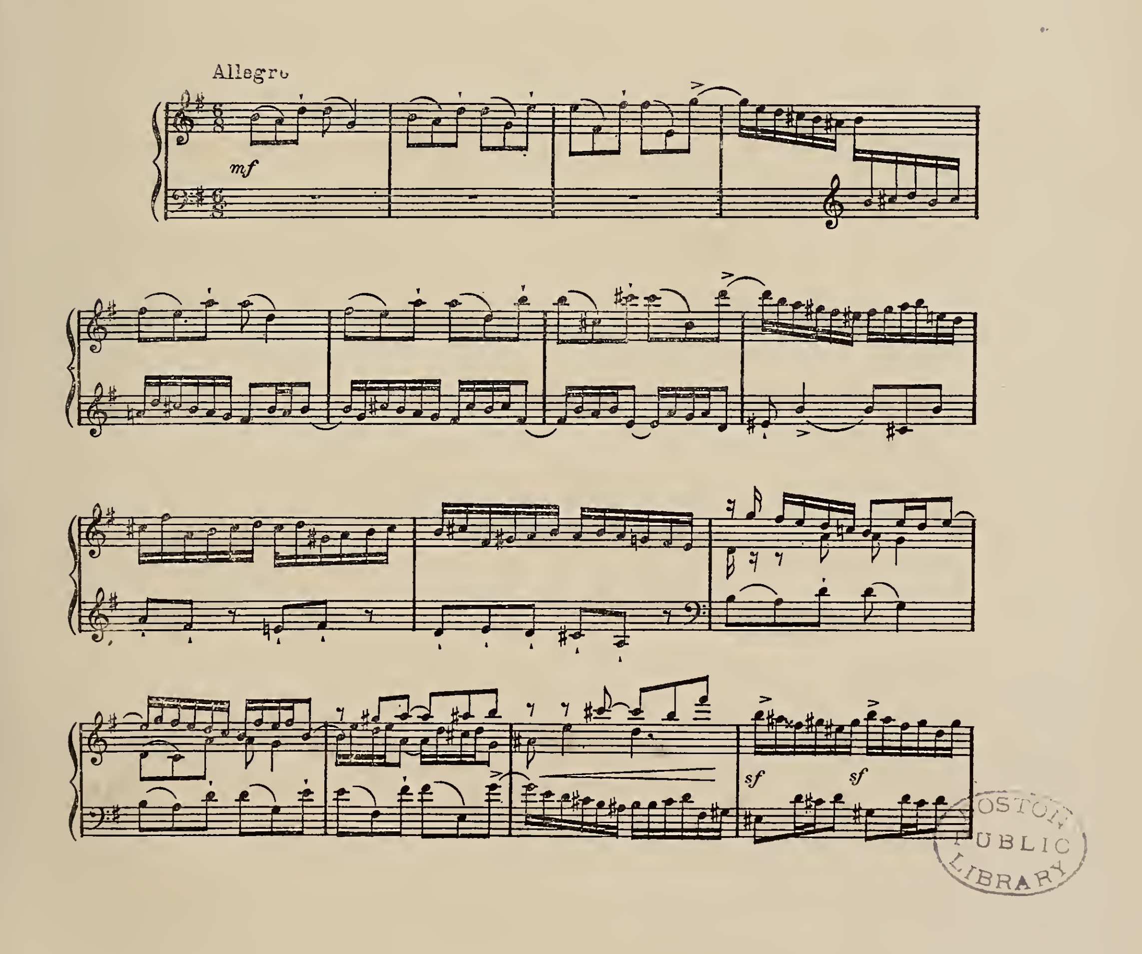



mf
m.g.
p
H A Y
D N
N D Y
A H
f
pp
retenu
Lent
rall.
H A
Y D N
LIBRARY

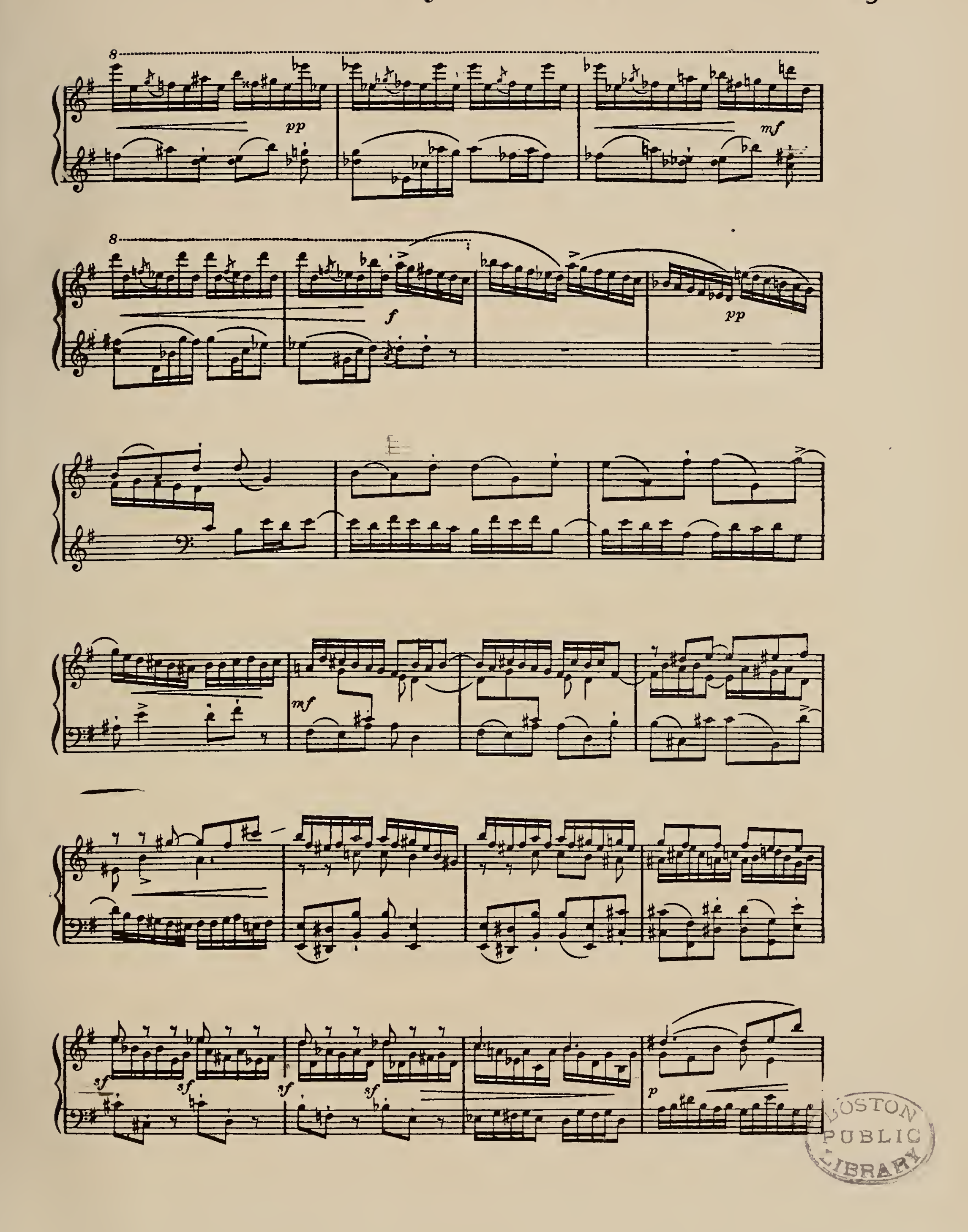
FUGUE

PAR

CHARLES-MARIE WIDOR




p
sf
sf
p
p
diminuendo
mf
cre · scen · do
sf
sf
p
8
cresc.
pp
LIBRARY


pp
mf
f
pp
mf
sf
sf
sf
sf
p



Frontispice des " *Chansons* " d'Haydn
(Ed. Breitkopf de 1799.)



I. MINIATURE PAR J. ZITTERER
(Collection E. Volkmann à Leipzig)

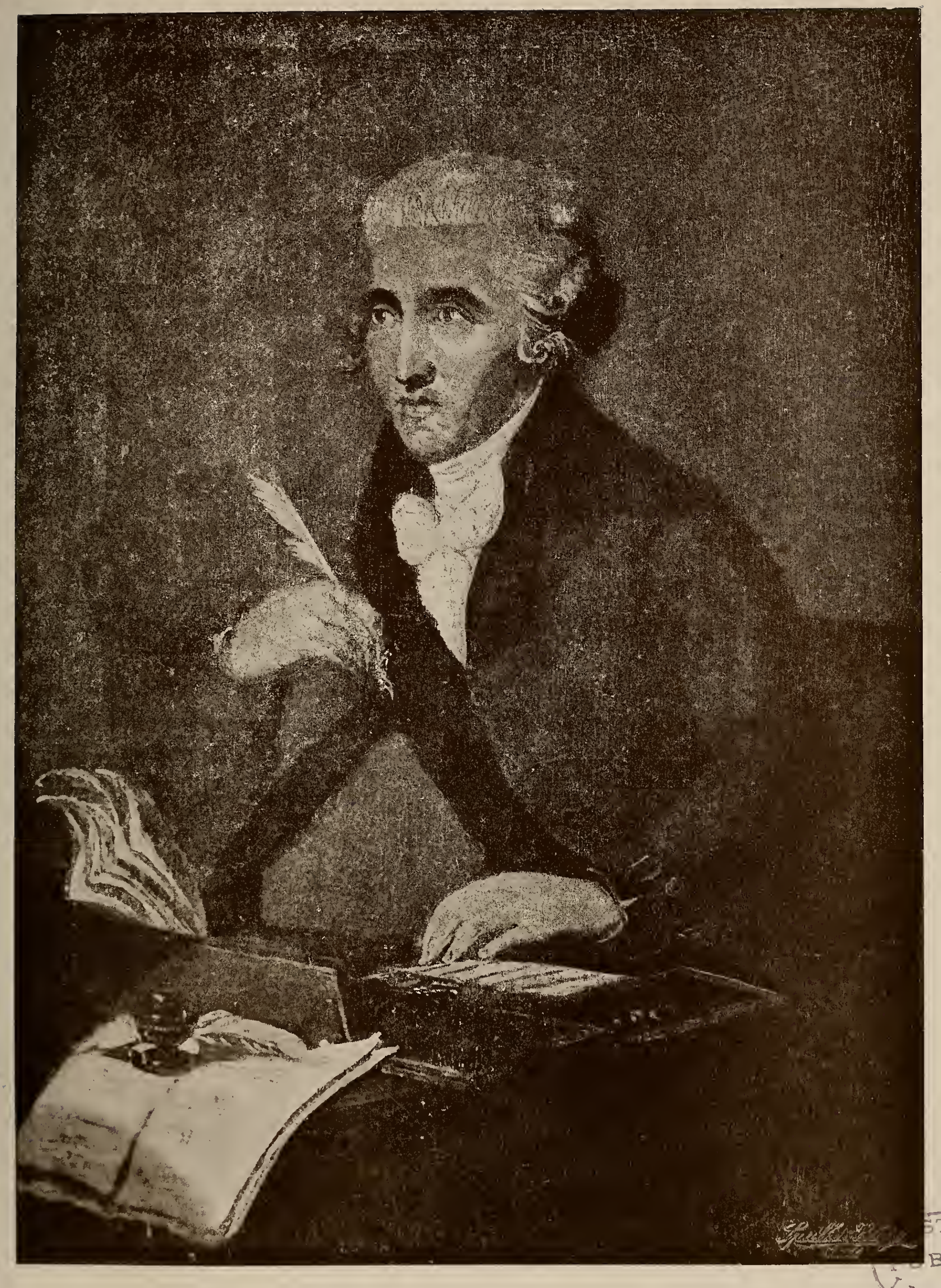
L'ICONOGRAPHIE D'HAYDN

Si connus, si familiers que nous soient les grands maîtres de l'intelligence et de l'art, ce n'est pas assez pour nous de pénétrer dans l'intimité de leur pensée, telle que nous la livre leur œuvre, ou de leur vie retracée dans leur correspondance ; nous voulons encore les connaître physiquement, savoir la ligne de leurs traits, l'expression de leurs yeux, voire même leur stature et leur démarche. Il en est parfois à qui cette curiosité est peu avantageuse, et qui logèrent un beau génie dans une enveloppe commune, ou même difforme. Ce n'est pas le cas du maître



2. HAYDN JEUNE (VERS 1765)
PORTRAIT ATTRIBUÉ A J.-B. GRUNDMANN
(Collection du Prince Esterhazy)

Cette reproduction comme toutes celles qui sont ici tirées de la collection du Prince Esterhazy, ont été faites par M. E. Stotz, photographe à Kismarton.



3. PORTRAIT PAR LORENZ GUTTENBRUNN

dont l'Allemagne et toute l'Europe musicienne ont célébré le 31 mai dernier, à l'occasion du centenaire de sa mort, le passage de la vie terrestre dans l'immortalité idéale.

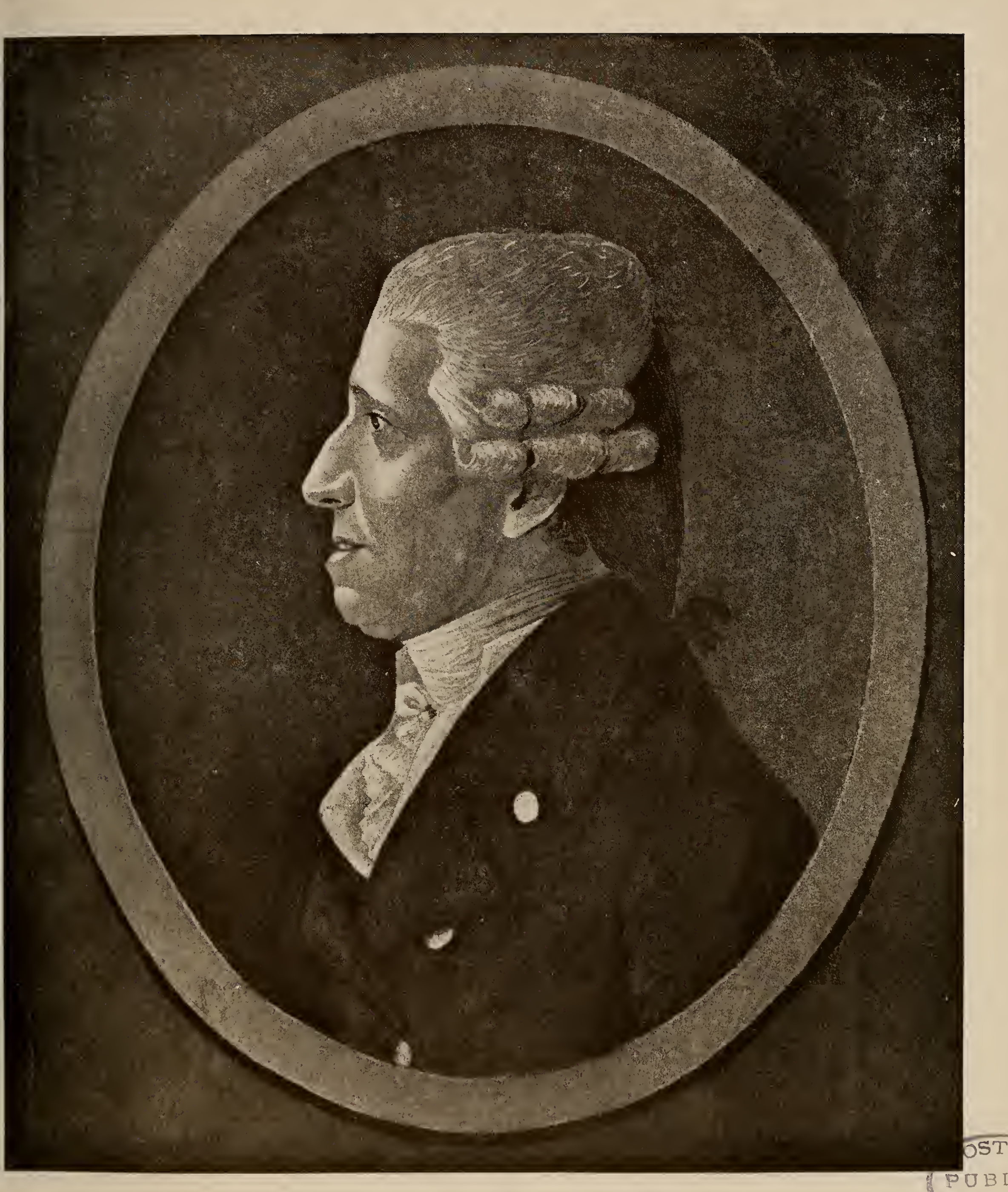


4. PORTRAIT ANONYME
(Collection du Prince Esterhazy)

Durant sa longue existence de soixante-dix-sept années, Joseph Haydn, malgré sa modestie casanière, ne put défendre sa personne de la curiosité du public, ni de l'indiscrétion des artistes. La collection de ses portraits[1] atteint un chiffre considérable, duquel il convient de retrancher tous ceux qui n'ont point été tracés d'après le modèle, ou n'ont fait que reproduire, plus ou moins fidèlement les ouvrages pour lesquels il avait posé. Réduite aux images exécutées *de visu*, elle présente encore un contingent sérieux, et nous voudrions, dans cette courte notice, faire ressortir celles qui paraissent offrir des signes de fidélité ou des marques de talent.

Une recommandation s'impose tout d'abord : c'est aux portraits exécutés d'après nature eux-mêmes, et non à leurs reproductions gravées, qu'il

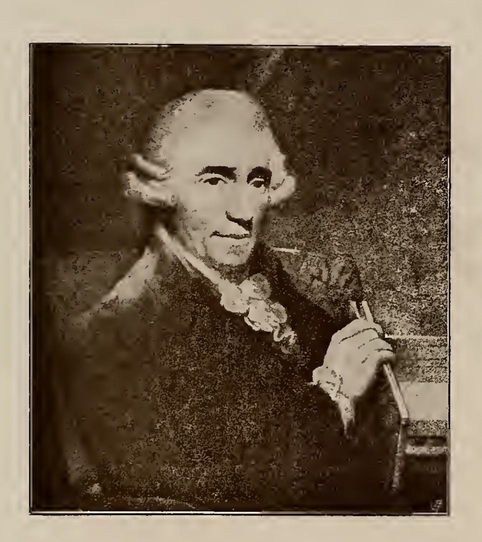
[1] La bibliographie de l'iconographie de Joseph Haydn a été présentée tout d'abord par *Aloys Fuchs* dans la *Wiener Allgemeine Musikzeitung* de Schmidt (Année VI, n°s 60 et 61). Cet essai n'est pas complet. Puis reprise par le *Dr Vogel* dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* de 1899 (p. 11), avec ce souci du détail et de la perfection que le Dr Vogel apportait à tous ses travaux. Il convient d'ajouter à ces sources l'ouvrage suivant “ *Musica in nummis* ” *d'Andorfer et Epstein* (Vienne, 1907, in-4°) où se trouvent indiquées les médailles offertes à Haydn, ou frappées en son honneur.



5. PORTRAIT AU PHYSIONOTRACE DE QUENEDAY

convient de demander la ressemblance d'Haydn. Les meilleures images qu'il ait inspirées ont été défigurées par les estampes qui les ont reproduites, et nous sommes heureux de pouvoir opposer, dans l'illustration de cet article, des originaux dignes de foi aux traductions hâtives ou maladroites qui en ont trop longtemps tenu lieu.

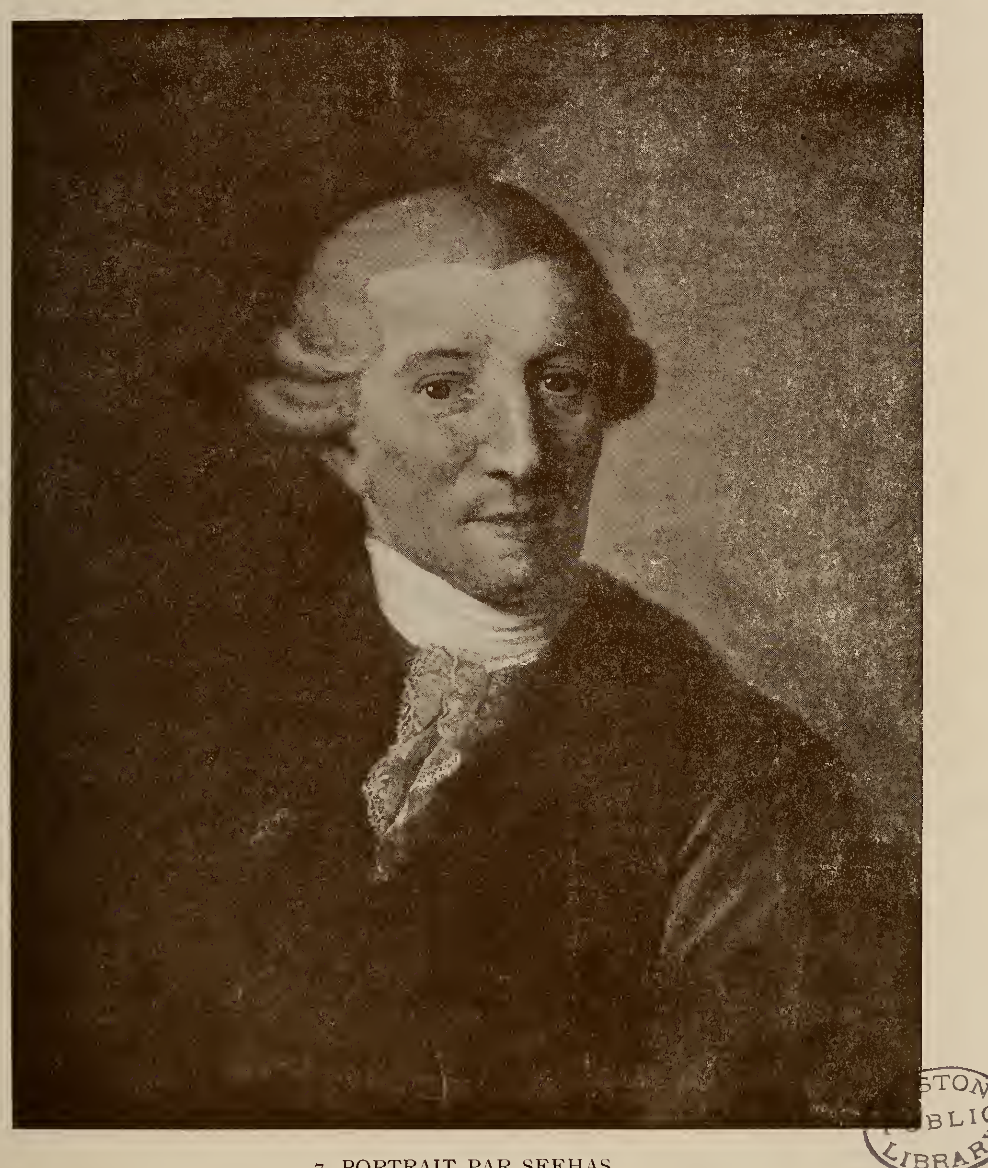
L'iconographie d'Haydn compte à l'heure qu'il est plus de cent cinquante ouvrages ; mais, déduction faite de ces transcriptions infidèles, c'est à peine si une quinzaine mérite l'attention. Du moins, au lieu de représentations amollies et banales qui défigurent le compositeur par une espèce d'affadissement de ses traits et de son expression, on aura sur sa personnalité tant intellectuelle que physique des documents dignes de créance et où sa physionomie se dessine avec la netteté désirable. Il n'en subsiste pas moins entre ces diverses représentations des divergences sensibles ; on remarquera dans la forme du nez, dans la configuration de la bouche, des dissemblances qu'on ne peut imputer aux altérations successives de l'âge. C'est le cas pour toutes les images de l'homme ; vingt artistes assis devant le même modèle en donneront chacun une interprétation différente; le fait a été constaté maintes fois, et c'est par une sorte de moyenne, formée des notations de détail sur lesquelles se sera accordé le plus grand nombre, que nous pourrons évoquer, avec une suffisante vraisemblance, l'homme physique que fut François-Joseph Haydn.



6. Gravure d'après Hardy.

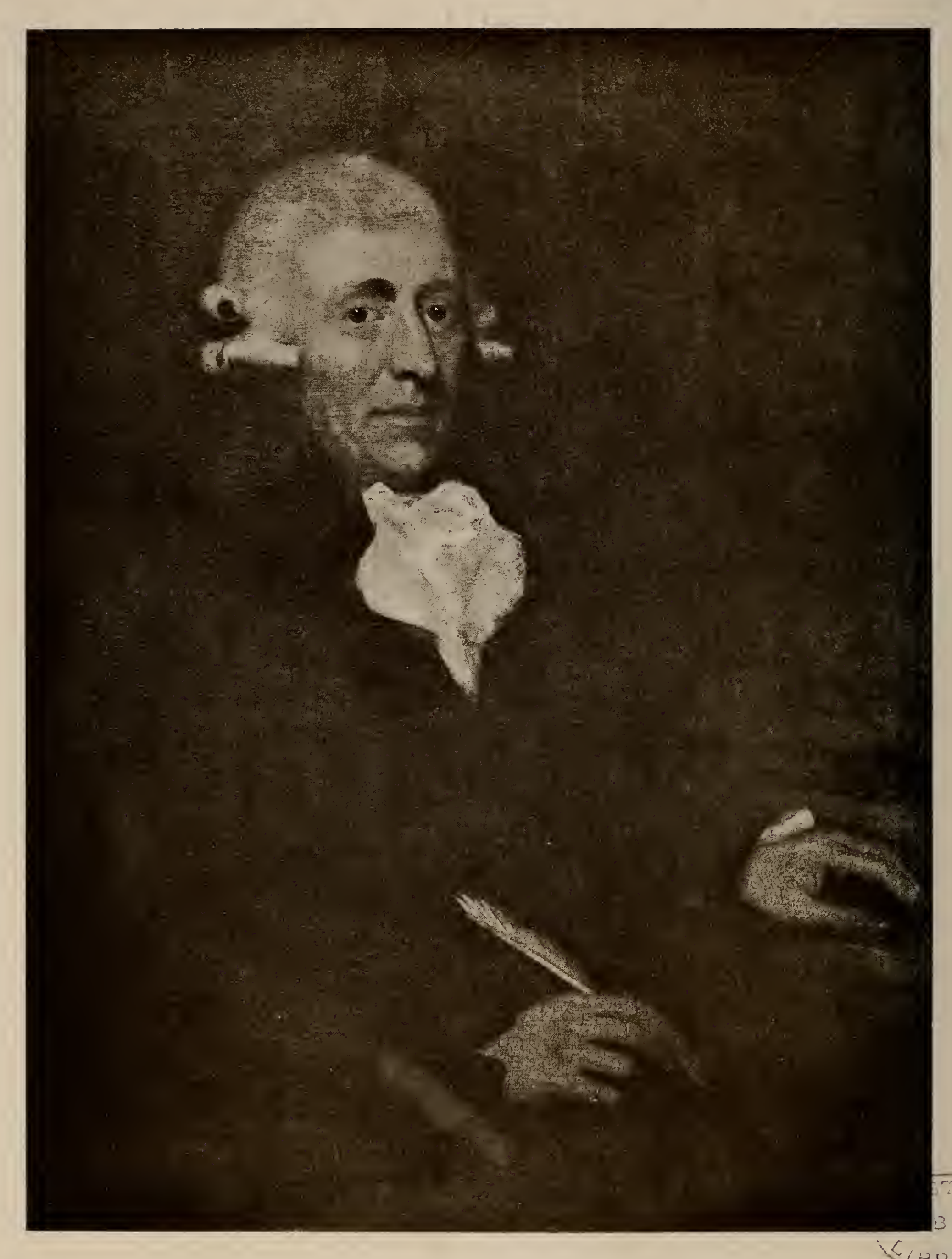
Recueillons d'abord, chez les biographes, quelques particularités qui nous aideront dans ce travail. Haydn avait l'habitude de faire descendre sa perruque très bas sur son front (il ne dut pas toujours l'avoir, car plusieurs de ses portraits le montrent le front nettement dégagé) ; il disait de lui-même " on n'a qu'à me regarder, on verra que je suis bien avec tout le monde " (cette affabilité se constate dans toutes les images du maître) ; le nez d'Haydn était un peu déformé par un polype intérieur, infirmité héritée de sa mère (plusieurs de ses portraitistes et des meilleurs — est-ce dans un désir d'idéalisation ? — ne semblent pas l'avoir aperçue). Il ne se croyait pas beau, et s'étonnait d'avoir plu aux femmes. " Ce n'est cependant pas, disait-il, ma beauté qui les a attirées. " Lavater écrit de lui : " Le regard et le nez sortent de l'ordinaire ; le front aussi est bon, la bouche a quelque chose de bourgeois. " Toutes ces particularités sont rapportées par son principal biographe, Pohl. Une notice publiée en 1810 de Framery, qui tenait ses renseignements de Pleyel, élève d'Haydn, relate qu'il était petit, maigre, fort marqué de la petite vérole, d'une figure commune et qui ne décelait son génie que par le feu qui éclatait dans ses yeux.

Haydn fut toujours très soigné dans sa mise et ne consentit jamais à abandonner les modes de sa jeunesse ; Tomaschek, dans un passage rapporté par



7. PORTRAIT PAR SEEHAS
(Collection du Grand Duc de Mecklembourg-Schwerin)

Vogel, nous décrit ainsi sa tenue, lors d'une visite qu'il fit à Vienne en 1808 : " une perruque poudrée, à boucles latérales, une cravate blanche avec une boucle

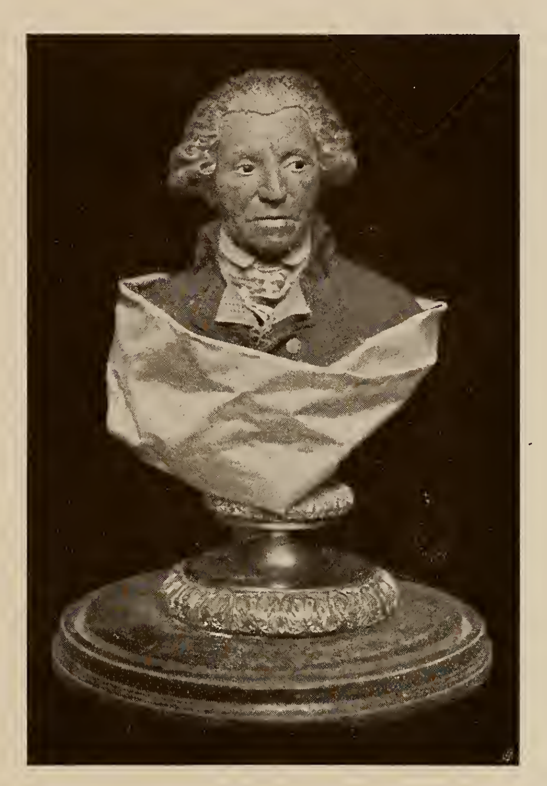


8. PORTRAIT ANONYME

(Conserve à la Royal Society of Musicians *de Londres)*

d'or, un gilet blanc en très belle soie et couvert de broderies d'où sortait un superbe jabot, un habit de cérémonie de drap couleur café, une culotte de soie noire, des bas de soie blanche, des souliers à grande boucle d'argent. Sur le guéridon, près de lui, une paire de gants de peau blancs, à côté de son chapeau ". Telles sont les particularités, peu nombreuses et peu saillantes, que nous ont transmises sur sa personne physique les biographes du maître. Nous n'avons pas cru devoir les passer sous silence, en tant qu'elles pouvaient éclairer, si peu que ce fût, son iconographie.

Arrivons à l'examen de ses portraits. Le premier en date est celui qu'on attri-



10. Buste en cire
(*Collection du Dr Steger*)



9. Buste en cire
(*Collection du Dr Steger*)

bue à Basilius Grundmann (fig. 2) ; il fut sans doute exécuté à la demande du prince Esterhazy — dont l'active sollicitude envers le musicien ne se démentit jamais, sa vie durant — vers 1765, lorsque Haydn avait trente-deux ans. Le tableau (52 × 36 centimètres) est au château patrimonial ; Haydn y est représenté en gilet et habit bleu de ciel, ce dernier avec des torsades d'argent assez lourdes. L'œuvre, d'un modelé fort indigent, a peu d'expression physionomique ; seuls les yeux regardent droit et bien.

Un portrait anonyme d'un mérite plus sérieux, exécuté vers le même temps

et appartenant à la même collection, représente le compositeur, en pied, vêtu de velours, avec un gilet et des bas blancs, la main gauche à la garde de l'épée, la droite passée dans le gilet (fig. 4). Près de lui est un pupitre à musique, un violoncelle et une partition ouverte sont appuyés contre un tabouret. L'artiste



11. CRAYON PAR G. DANCE

tourne la tête de côté, comme pour répondre à un visiteur ; sa physionomie ne manque pas de finesse, non plus que son attitude d'aisance.

Le troisième portrait est peut-être son image la plus connue; peint à l'huile sur bois par Lorenz Guttenbrunn (fig. 3), dans de petites dimensions (24 × 18 cm.), il représente Haydn à son piano, la main droite qui tient une plume, suspendue, l'autre essayant sur les touches l'idée entrevue. Il a été gravé, d'une manière

défectueuse, vers 1792, par Luigi Schiavonetti, dont l'estampe vieillit beaucoup le visage du maître. Cet ouvrage se trouvait en 1898 chez le professeur Karajan, à Grätz.

Un portrait buste en médaillon, peint par J.-E. Mansfeld vers 1781 et gravé par lui-même, pour la Société Artaria, avec des instruments de musique et une figure d'Euterpe en manière d'accessoires, a joui d'une grande publicité et provoqué de nombreuses imitations. Haydn y apparaît le visage plus court, le nez moins arqué que dans les images précédentes, les yeux semblent plus foncés et plus durs. Le même portrait, avec ou sans accessoires, a été également gravé par Jean-Georges Klinger et par J. Newton.

Le médaillon à la gouache exécuté, vers 1784, par Johann Zitterer, répond mieux à ce que nous savons du musicien (fig. 1). Sa facture en est souple et grasse, l'expression sérieuse, concentrée. C'est un joli morceau, appartenant à Madame Volkmann, de Leipzig, qui a bien voulu le laisser reproduire dans notre revue. Il n'était jusqu'ici connu que par une gravure de J.-J. Neidl, qui l'a complètement défiguré, et où Haydn semble avoir dix ans de plus.



12. Médaillon d'Irwach

Le portrait qui le suit, dans l'ordre chronologique, est une peinture à l'huile de 60.6 sur 51.2, datant de 1785, par Christian-Ludwig Seehas (fig. 7), qui résida plusieurs années à Vienne. Le front est plus découvert que dans le précédent ouvrage, la saillie des pommettes plus forte, la physionomie plus froide et aussi plus jeune. Haydn porte un habit violet foncé, avec un col de fourrure. Jusqu'en 1792, ce portrait avait été conservé à Ludwigslust, il est aujourd'hui au musée grand-ducal de Schwerin, dont le conservateur a bien voulu en autoriser la reproduction.

Une miniature en couleurs d'après Haydn (fig. 17), exécutée vers 1790, se trouve à la Société des Musikfreunde, de Vienne. Elle a été reproduite plusieurs fois, notamment en tête de l'étude biographique de Pohl.

La Bibliothèque Nationale possède une excellente épreuve de la gravure au pointillé de Bartolozzi, éditée chez Humphrey, à la date du 4 avril 1791, seul souvenir du portrait disparu que fit d'Haydn, lors de sa première saison musicale de Londres, A.-M. Ott, "*peintre du duc d'Orléans.*" Le compositeur est représenté de trois quarts, dans son fauteuil, la plume à la main, réfléchissant, au

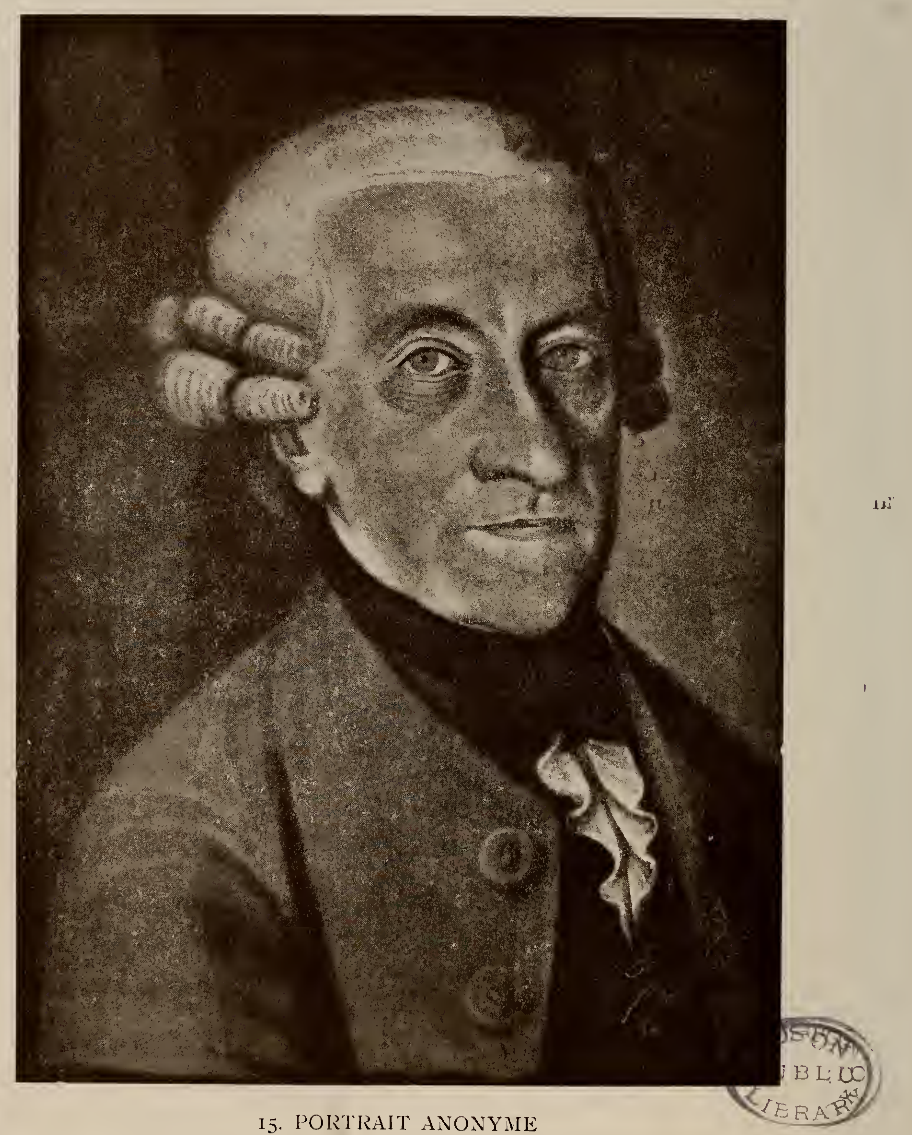


13. BUSTE PAR ANTON GRASSI



14. BUSTE PAR ANTON GRASSI

moment de couvrir une portée ; il porte une perruque poudrée en ailes de pigeon, un habit bordé d'un galon, une cravate de linon.



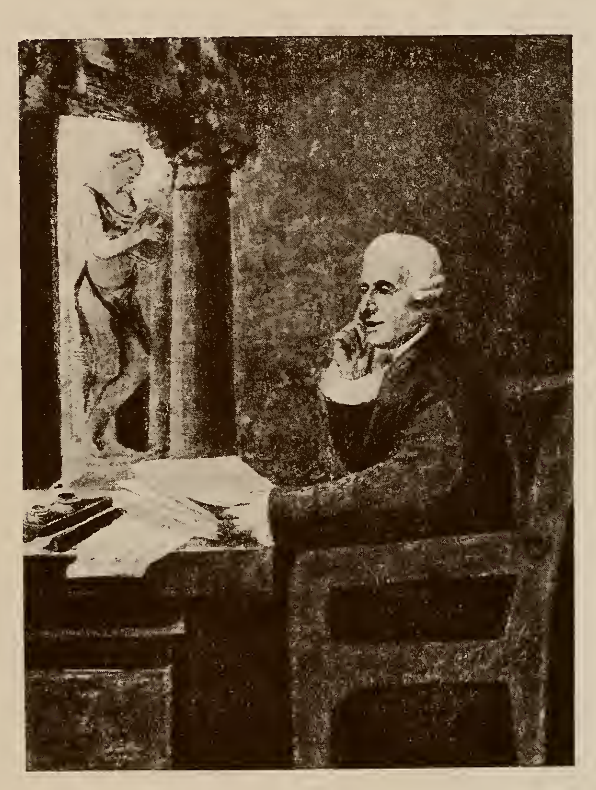
15. PORTRAIT ANONYME
(Collection du Prince Esterhazy)

Le même établissement conserve une épreuve du portrait peint et gravé par Hardy [1] ; le tableau paraît perdu, l'estampe porte la date du 13 février 1792 et

[1] La figure 6 est une transcription du portrait de Hardy, qui a donné naissance à une infinité de reproductions.

montre Haydn jusqu'à la ceinture, de trois quarts, assis dans un fauteuil et tenant verticalement un carton de la main droite ; la bouche est serrée, l'expression méditative.

Le portrait exécuté peu de temps auparavant, en Décembre 1791, par Hoppner, pour le prince de Galles (140 × 112 cm.) se trouve, avec les autres portraits de même provenance, dans une des résidences royales, à Hampston Court. Le musicien, vu de trois quarts, en buste, y porte un habit foncé au collet remonté et une grosse cravate de mousseline. Un lavis à la sépia de ce portrait, de la main même de Hoppner, se trouve à Berlin et a été souvent reproduit.



16. Portrait par Neugass
(Collection du Prince Esterhazy)

Le dessinateur Georges Dance (fig. 11) a fait d'Haydn, à la suite du second et triomphal séjour du maître à Londres, en 1793, un profil au crayon de couleur, tourné vers la droite, qui l'épaissit et le vulgarise singulièrement. Du reste Dance, à la différence de Downman, ne flattait pas ses modèles. Ce dessin, acheté en 1898 par MM. Legatt frères, a été reproduit par Schmidt et par Hadow.

Un dernier portrait anglais, peint par Martin Archer Shee, se serait perdu, d'après Vogel, après avoir figuré en 1885 à l'exposition de musique du South Kensington Museum.

Il résulte de recherches faites par M. Shedlock [1] que le portrait exposé ne représentait pas Haydn. Peut-être la toile de Shee ne serait-elle autre que le portrait conservé à la " Royal Society of Musicians " de Londres, (fig. 8) qui offre, pour le costume et l'expression, des analogies marquées avec le portrait peint par Hoppner, mais qui, au lieu de se terminer au buste, représente Haydn assis dans un fauteuil, la main gauche sur le clavier, la droite tenant la plume, pour fixer l'inspiration qui s'ébauche.

Un pastel, exécuté par Caffé, vers 1795, se trouve à la Bibliothèque de

[1] Je tiens à exprimer ici à notre collègue, M. Shedlock, de Londres, toute ma gratitude pour le zèle avec lequel il nous a aidé dans nos laborieuses recherches sur les portraits anglais d'Haydn.

Peters à Leipzig. Haydn y porte un habit bleu. Cet ouvrage a été longtemps attribué au portraitiste Anton Graff.

A Vienne on conserve un curieux et authentique buste en cire d'Haydn (fig. 9 et 10).

La Bibliothèque Nationale possède une gravure au pointillé, de forme ovale, exécutée par Pfeiffer, d'après un dessin pris sur nature par G. Kininger, pour l'édition des œuvres complètes d'Haydn, publiée en 1800 par Breitkopf et Härtel ; le musicien y est représenté en buste, la tête tournée vers sa gauche, comme pour écouter. Il jugeait lui-même cette effigie un peu raide, c'est plutôt une stylisation exagérée qui la rendrait discutable.

Vient parallèlement le buste très connu et souvent reproduit d'Anton Grassi, exécuté vers 1799 (fig. 13 et 14). Il en existe deux versions : l'une de grand format, en plâtre, se trouve chez le prince Esterhazy et aux Musikfreunde de Vienne, l'autre de petit format, est exécutée en porcelaine viennoise et se trouve dans le commerce. Les stigmates de l'âge y sont trés marqués, mais l'œil est vif et enjoué, la bouche entr'ouverte respire. La facture des cheveux et du vêtement est, par malheur sommaire et lourde.

Le portrait dessiné en physionotrace par Quenedey, (fig. 5) contemporain de ce buste, en offre exactement la silhouette de profil, et le graveur a dû y recourir.

Haydn conservait chez lui, sous globe, un autre buste, d'auteur inconnu, en cire, garni de cheveux et vêtu d'effets provenant du musicien. Il fut recueilli dans la famille de l'éditeur T. Haslinger et figure actuellement dans la collection des Musikfreunde.

Un portrait peint par Neugass en 1801 (210 x 175) est conservé au château du prince Esterhazy, à Kismarton (fig. 16). La même collection renferme un pastel anonyme, (fig. 15) des environs de 1802, qui malgré sa facture assez grosse, produit une forte impression ; les yeux à l'iris très clair, semblent regarder avec une attention sympathique, la bouche se contracte, les maxillaires et le menton offrent cette forte saillie qui caractérise le buste de Grassi. Nulle image d'Haydn n'exprime mieux l'espèce de candeur qui fit de lui, pendant toute sa vie, un être aussi dépendant et irresponsable qu'un enfant.



17. Miniature en couleur (*Collection des Musikfreunde*)

Un médaillon en cire de profil à droite, exécuté par Irwach, vers 1803, a été gravé par D. Weiss en 1810 (fig. 12). Le compositeur y apparaît marqué des plis de son âge, la bouche entr'ouverte comme par une respiration difficile. C'est la dernière image que nous possédons de lui. Elle figure en tête de sa biographie par Carpani, édition de 1823.

Parmi les ouvrages disparus qui représentaient le maître, M. von Hase, dans l'ouvrage qui a pour titre : " J. Haydn und Breitkopf & Haertel ", mentionne un portrait à l'huile qu'aurait peint sur bois Carl-Maria de Weber, à douze ans, en 1799, alors qu'il étudiait avec Michel

Haydn. Les efforts des propriétaires de la fameuse maison d'édition pour le retrouver sont restés infructueux. [1]

La liste qui précède des représentations de Joseph Haydn doit encore s'augmenter des médailles iconiques suivantes :

1° Médaillle envoyée par le Conservatoire de musique à Haydn en l'an X;
2° „ „ par l'Institut de France en 1802 ;
3° „ „ par la Société des Enfants d'Apollon en 1807 ;
4° „ „ par le Concert des Amateurs en 1803 ;
5° „ „ par les Musiciens de l'Opéra ayant exécuté son oratorio de la Création en 1800 ;

6° Un certain nombre de médailles postérieures à la mort du compositeur, dont Andorfer a donné la description.

Nous arrêtons ici cette nomenclature un peu aride, heureux si elle pouvait guider les recherches des amis d'Haydn toujours nombreux, tant que la sincérité du sentiment, la fraîcheur de l'inspiration, l'élégance et la finesse du métier resteront des titres à l'admiration des hommes. [2]

Henry Marcel,
Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.



[1] La même maison a publié dans un des récents volumes de la grande édition Haydn, un portrait dont l'original se trouve chez M. le conseiller Wach, et dont il ne nous a pas été possible de nous procurer une reproduction directe.

[2] Nous ne voudrions pas terminer cette étude sans remercier tous ceux qui nous ont permis de l'établir, et en particulier S. A. le prince Esterhazy, et son très aimable archiviste M. Merény.



Frontispice de la méthode de Demar.

UNE SONATE OUBLIÉE DE JOSEPH HAYDN

Nous avons trouvé par hasard, sur les quais, un ouvrage dont le titre n'avait rien de particulièrement attrayant, mais qui nous a séduit surtout par les deux curieuses gravures qui servaient à l'orner. L'ouvrage était intitulé : *Grande Méthode en trois parties pour le forte-piano,... dédiée à S. A. R. Monseigneur l'Archiduc Ferdinand,... grand duc de Wurtzbourg*, par Sébastien Demar. Aucune mention de la date, au bas de ce titre : mais les allusions répétées de l'auteur à la "récente" victoire d'Austerlitz permettent d'affirmer à coup sûr que la *Méthode* a du paraître vers 1806. Elle a été publiée chez l'auteur lui-même, à Orléans, où Sébastien Demar[1] était "professeur de piano-forte, d'harmonie, et de composition, dans le pensionnat

[1] La Bibliothèque Nationale possède un certain nombre d'œuvres de S. Demar : des méthodes de violon, de clarinette, de flageolet ; des airs pour deux flageolets ; des duos pour deux violons ; des concertos pour cor. Enfin trois symphonies de Joseph Demar, frère de Sébastien.

de Mme Robillard : " ce qui n'empêchait pas Sébastien Demar d'apprendre lui-même à ses lecteurs qu'il était d'origine allemande, né et élevé à Wurtzbourg, où son frère, Joseph Demar, continuait à exercer les fonctions de " musicien de la cour. " Et quant aux gravures qui nous ont décidé à faire l'acquisition de son livre, l'une, autour du titre, figure un imposant portique surmonté de l'écusson de l'archiduc Ferdinand, avec un charmant petit piano au-dessous de l'inscription susdite, tandis que la seconde, placée en tête du chapitre qui étudie la *Position du Corps*, représente une aimable jeune femme, — peut-être l'une des pensionnaires de Mme Robillard, — qui, en toilette de bal et les cheveux au vent, déchiffre une Sonate sur le même piano, mais transporté, maintenant, dans une vaste clairière, au milieu d'un bois.

Ces préceptes méritent aujourd'hui même encore d'être cités et transcrits en entier :

Aussitôt que l'Elève est suffisamment instruit des principes, on peut commencer à lui indiquer la position que le corps et la main doivent prendre et conserver. Ce point est d'une si haute importance, et il est si constant que, de la bonne ou mauvaise position des mains dépendent les succès, ou la non-réussite de l'élève, que je m'exposerai plutôt à encourir le reproche d'être trop diffus, que d'omettre la plus légère particularité relative à se sujet.

On doit être assis de manière à ce que les coudes soient à la hauteur du clavier, et le corps à peu près à un pied de distance de l'instrument, afin que les mains puissent passer aisément de droite à gauche, de gauche à droite, et même se croiser sans que le corps y oppose aucun obstacle.

Il faut placer les mains au-dessus des touches, les doigts doivent être pliés aux premières phalanges, et légèrement recourbés aux secondes, de sorte que la main soit agréablement arrondie ; elle ne doit pencher ni à droite ni à gauche, et comme elle est ordinairement portée à fléchir du petit doigt, il faut veiller soigneusement à la soutenir de ce côte.

Le Pouce sera un peu recourbé et ne s'écartera pas de plus de six lignes de l'extrémité de l'Index ; il faut observer que lorsqu'un doigt est placé sur une touche, les quatre autres doivent correspondre aux quatres touches qui avoisinent celle dont on se sert, en toucher la superficie sans néanmoins les enfoncer. Quand on veut les faire résonner, il faut un peu élever le doigt dans la situation où il se trouve, sans l'allonger, et frapper la touche en la faisant tomber perpendiculairement.

Lorsqu'un doigt a frappé une touche, il doit se relever, et la quitter à l'instant qu'un autre doigt frappe une autre touche, à moins que cette première note ne soit liée avec les suivantes, et par conséquent, ne doive résonner en même temps que l'on fait parler les autres.

Le petit doigt est naturellement si faible, qu'il faut user d'adresse pour suppléer à la force qui lui manque ; on doit le recourber un peu lorsqu'on le relève pour quitter une touche ; c'est aussi un moyen de conserver la main dans la position dont j'ai parlé.

Quand même la propreté ne nous ferait pas un devoir de tenir les ongles un peu courts, il faudra recommander à ceux qui touchent le piano, d'avoir cette attention, afin d'éviter le bruit désagréable qu'ils occasionneraient lorsqu'ils attaqueraient les touches avec un peu de force.

L'élève observera sur toutes choses, que, lorsqu'il transporte, soit à droite, soit à gauche, sa main sur le clavier, son avant bras seul doit agir, et la partie comprise depuis l'épaule jusqu'au coude doit rester immobile. J'observerai ici que plusieurs personnes, pour se donner de la grâce, ou sous prétexte de donner de l'expression à leur jeu, élèvent les épaules et les coudes, ou battent la mesure avec la tête ; il faut laisser ces singeries aux gens de mauvais goût et se rappeler toujours que la grâce consiste dans la bonne tenue du corps et dans la souplesse des mouvements ; que l'expression tient à l'âme qui la communique aux doigts, et que ceux-ci, par les différentes modifications du toucher doivent donner à chaque morceau de musique le caractère et l'expression qui lui conviennent.

De telle sorte que nous avons acheté la *Méthode* de Sébastien Demar ; et, tout d'abord, nous avons eu l'agréable surprise de découvrir que cet obscur ouvrage d'il y a cent ans dépassait infiniment toutes nos *méthodes* modernes aussi bien en clarté d'exposition qu'en savante justesse de musicale. Conçue encore sur le modèle, et suivant l'esprit, des incomparables traités de Philippe-Emmanuel Bach, de Quantz, et de Léopold Mozart, la *Méthode* de Demar ne se borne pas à enseigner machinalement la façon de rendre les notes écrites d'un morceau : elle explique à l'élève, tout ensemble, l'enchaînement rationnel des diverses règles et les convenances esthétiques qui les justifient. Après quoi, toujours selon l'habitude ancienne, l'auteur consacre la seconde partie de son livre à " définir ", tour à tour, différents genres de la composition musicale, depuis le canon et la fugue jusqu'à la " Walze" et à la "Cosaque", en ayant soin toujours de joindre à ses définitions des exemples dont les uns, malheureusement trop nombreux, sont empruntés à l'œuvre, abondante et médiocre, de Sébastien Demar lui-même, pendant que d'autres reproduisent des passages des plus fameux musiciens du temps.

Et c'est ainsi que, après avoir résumé les règles de la *sonate*, Demar offre, " à l'usage des jeunes élèves ", trois petites sonates, pouvant servir à la fois d'exemple pratique et de " récréation non difficile. " Les deux premières de ces *Sonatines* portent expressément la mention : " par S. Demar ". Nous en disons seulement qu'elles attestent, chez le digne professeur orléanais, une pauvreté d'invention bien faiblement compensée par maintes réminiscences des sonates de Dussek et de Clémenti. Mais la troisième *Sonatine* nous est offerte comme étant écrite " par G. Haydn " ; et, en effet, il suffit de jeter un coup d'œil sur les trois morceaux de cette *Sonatine*, — un *allegro* en *ut*, un *menuet* avec *trio* mineur, et un nouvel *allegro*, — pour reconnaître infailliblement l'inspiration, le style général, et tous les procédés des premières sonates de clavecin de Joseph Haydn. La coupe extérieure est absolument celle des petites sonates de 1763 et 1766 qui ouvrent le premier volume du receuil édité par M. Hugo Riemann (n°s 1, 3, 4, 5, 6, 7 et 8). Un *allegro* initial avec un petit *développement* suivi d'une *rentrée* abrégée ; un menuet dans le même ton accompagné d'un *second menuet* mineur, et un final ayant à peu près les dimensions du premier *allegro*, avec la même coupe de " morceau de sonate ", mais d'un rythme plus rapide et d'une portée expressive plus superficielle. Sans aucun doute, la *Sonatine* reproduite par S. Demar doit avoir

été composé par Joseph Haydn, et aux environs de l'année 1766, simultanément avec ces sonates naguère exhumées par M. Riemann ; et peut-être n'y a-t-il pas une de ces sonates, qui porte à un si haut degré l'empreinte du génie d'Haydn que, par exemple, le premier menuet ou le final de l'œuvre que nous révèle la *Méthode* du professeur orléanais.

Un détail amusant, d'ailleurs, achève de nous prouver l'authenticité, comme aussi l'ancienneté, de cette composition aujourd'hui oubliée. Le second menuet, en *ut mineur*, ne porte à la clef que deux bémols, suivant le vieil usage ; et Demar, tout en reproduisant fidélement cette façon d'écrire, nouvelle pour lui, note ingénûment que " ce menuet est marqué par l'auteur avec deux bémols, pour contrarier l'élève ". En réalité, l'auteur a " marqué son morceau avec deux bémols " parce qu'il l'a écrit à un moment de sa vie, où telle était encore l'habitude des musiciens ; et tout porte à croire que, pareillement, dans les morceaux publiés par M. Riemann, le ton de *mi bémol* ou celui d'*ut mineur* ne sont encore désignés que par deux bémols.

En tout cas, voici certainement une sonate d'Haydn qui ne figure dans aucun des recueils de son œuvre de piano ! Et comme d'autre part, le style de l' " écriture " exclut l'hypothèse d'une transcription au piano de morceaux composés d'abord pour d'autres instruments, force nous est d'admettre qu'il s'agit bien là d'une véritable Sonate, dont Sébastien Démar se sera procuré la copie, sans doute, pendant ses lointaines années de jeunesse vécues en Allemagne. Aussi nous a-t-il paru que cette petite découverte méritait d'être signalée, en ce moment surtout où l'on s'occupe à receuillir l'innombrable quantité de compositions inédites ou oubliées du vénérable maître d'Esterhazy.

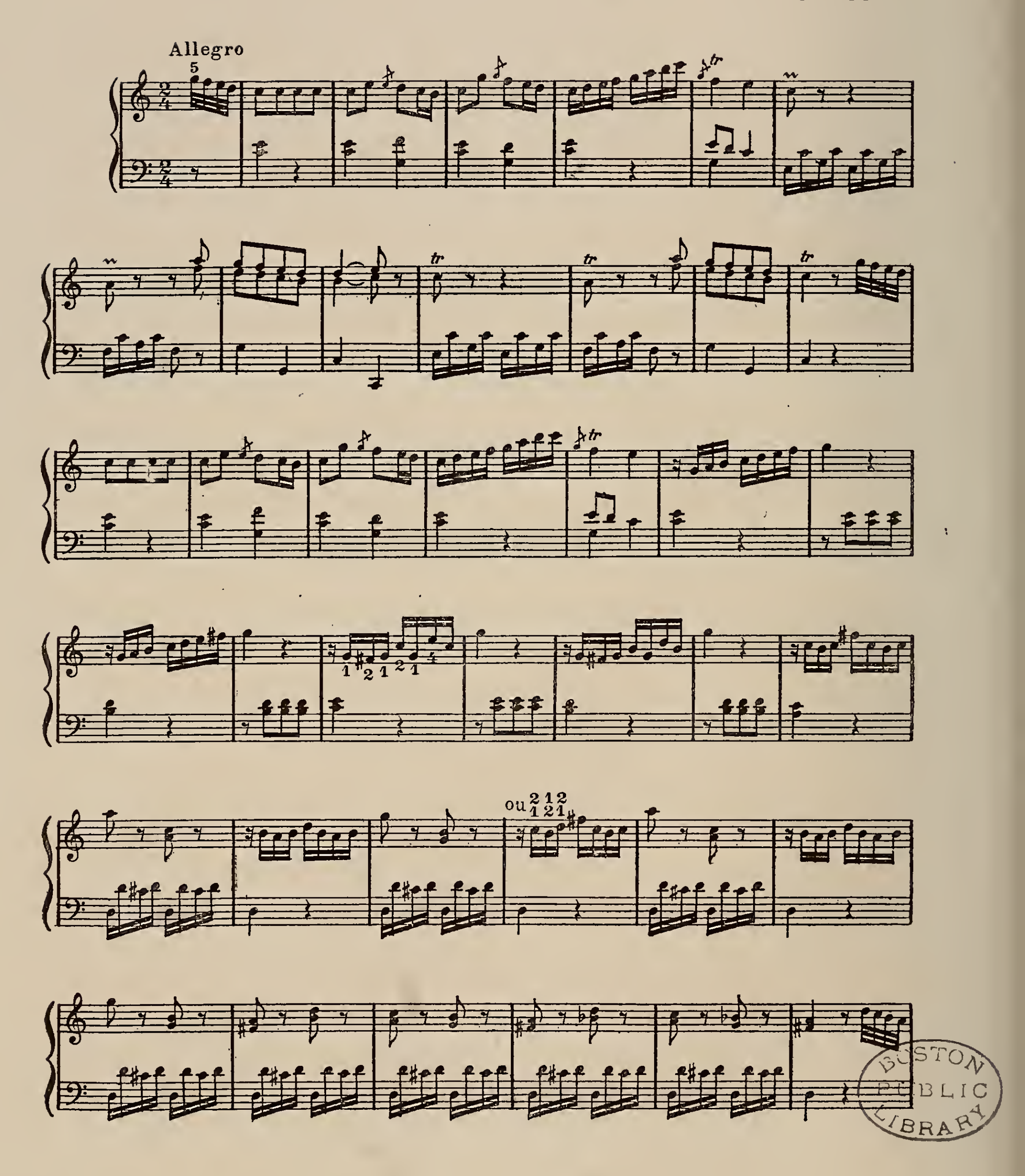
T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix.

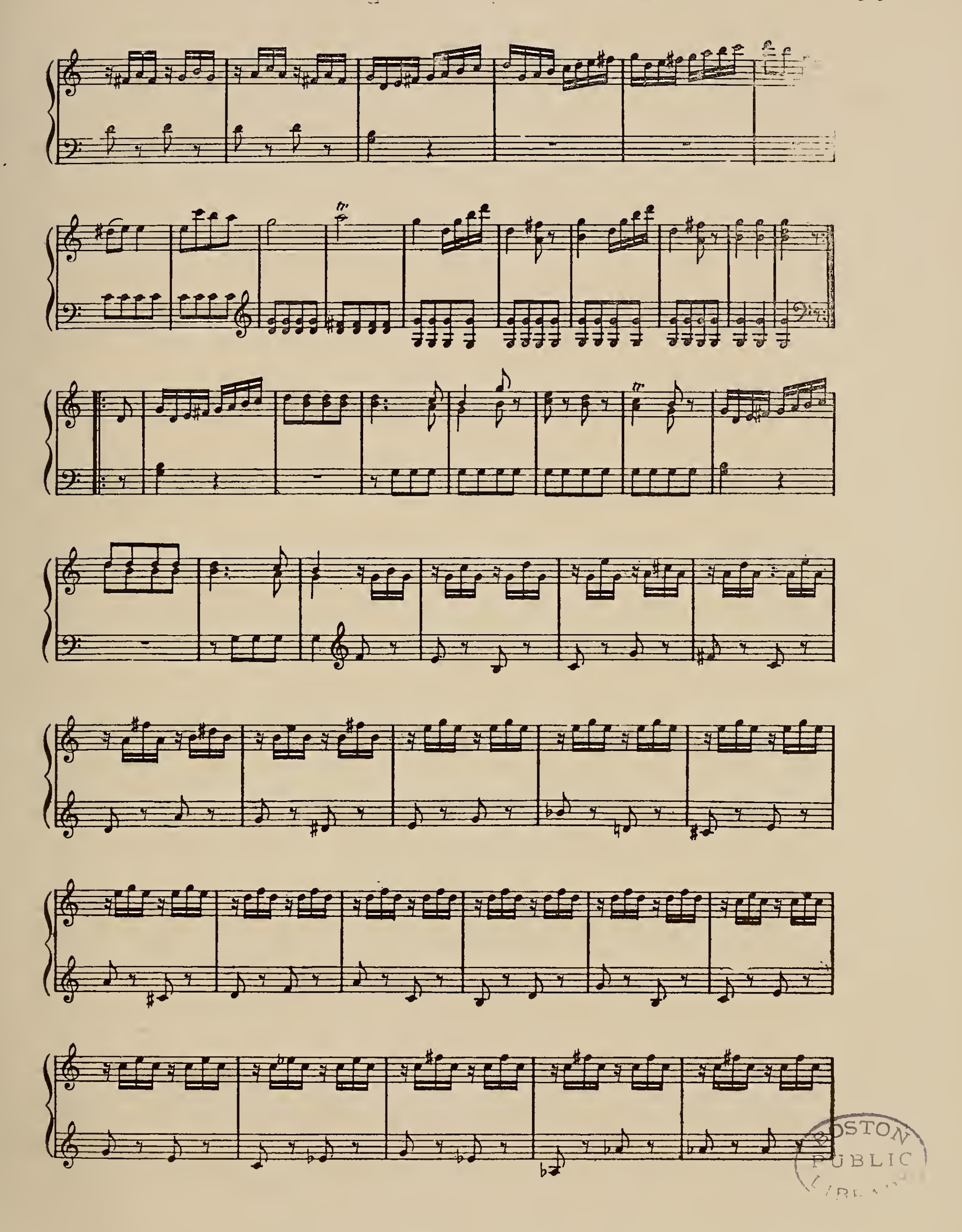
SONATINE

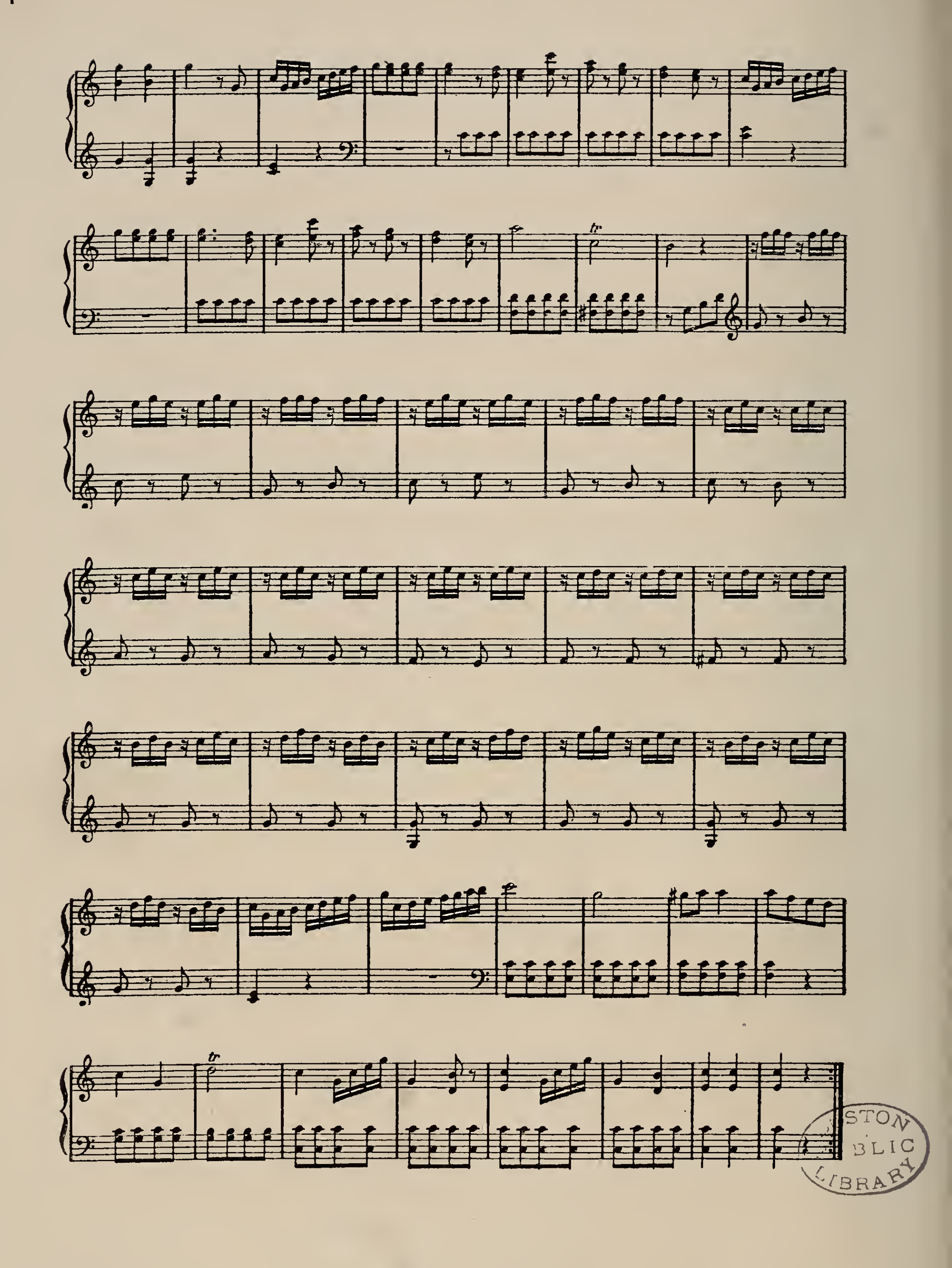
PAR

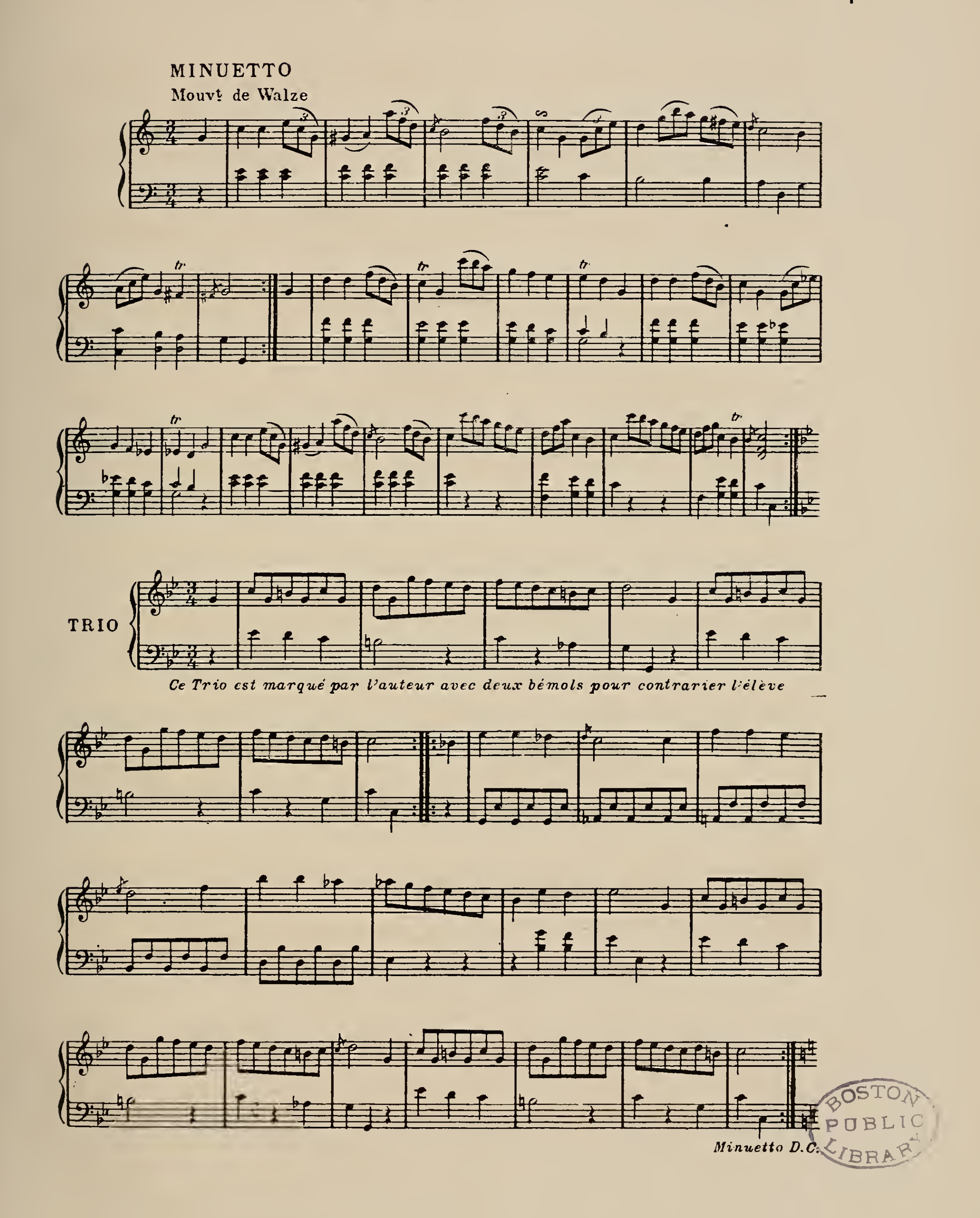
G. HAYDN

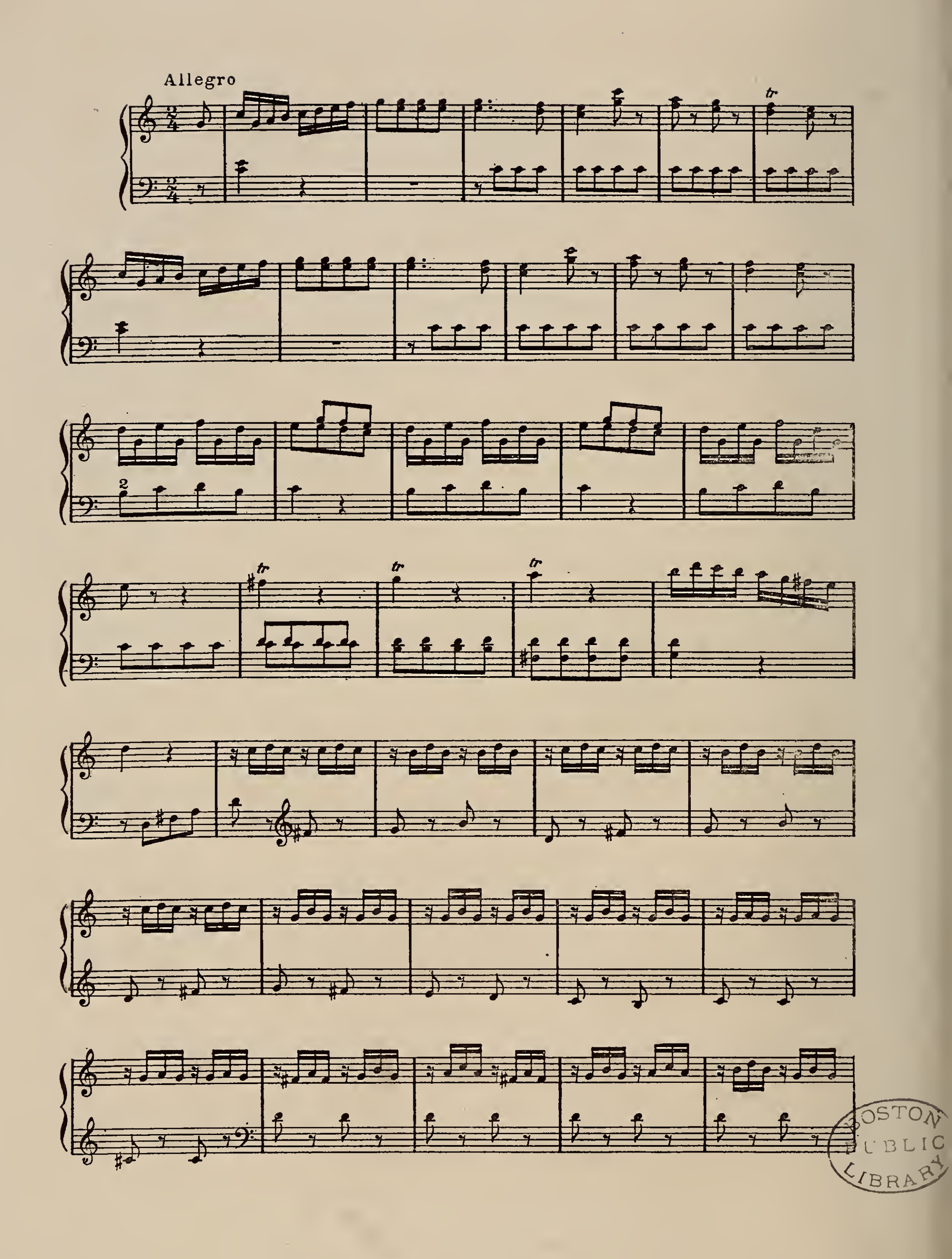
(Extrait de la méthode de Demar p. 133.)

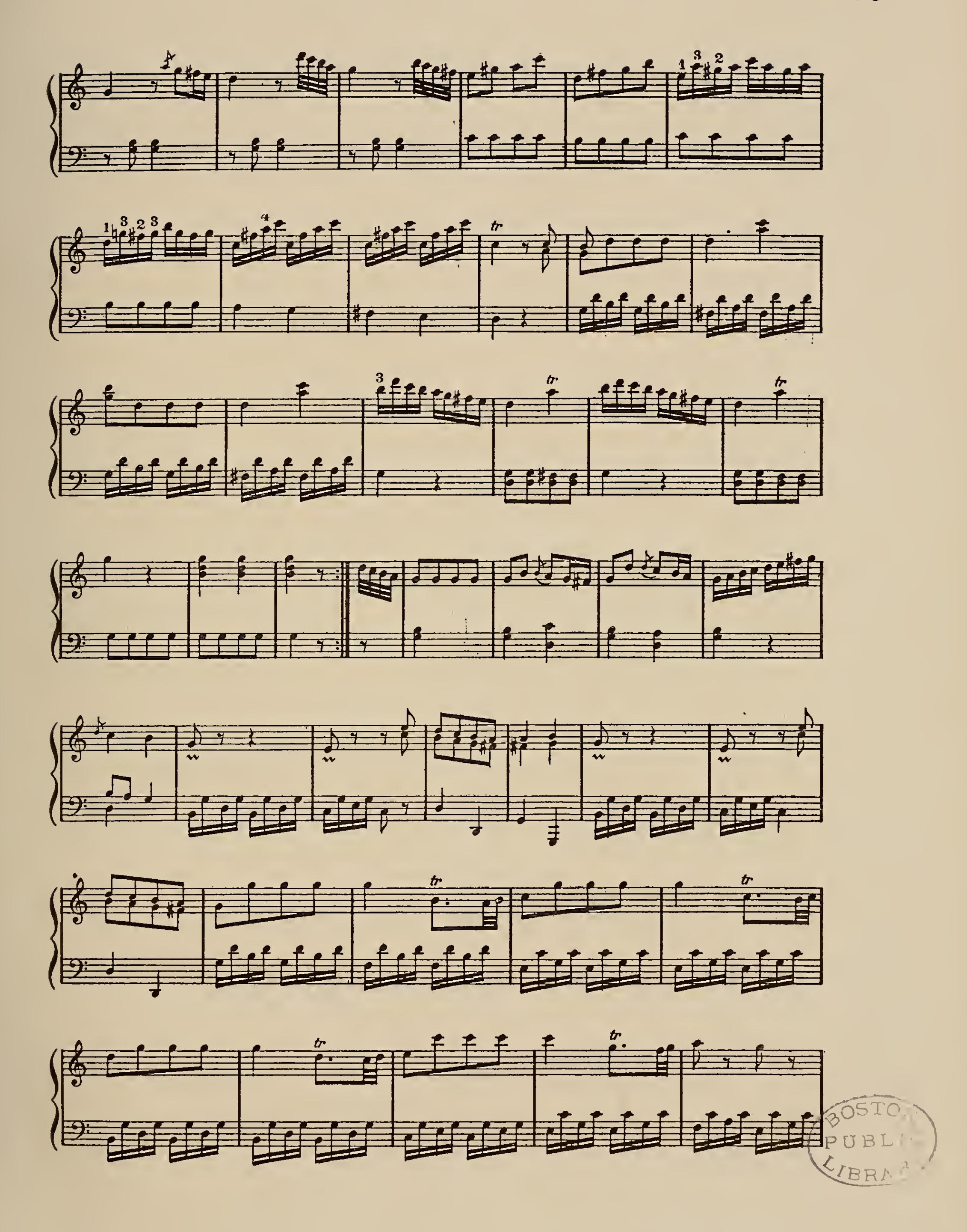


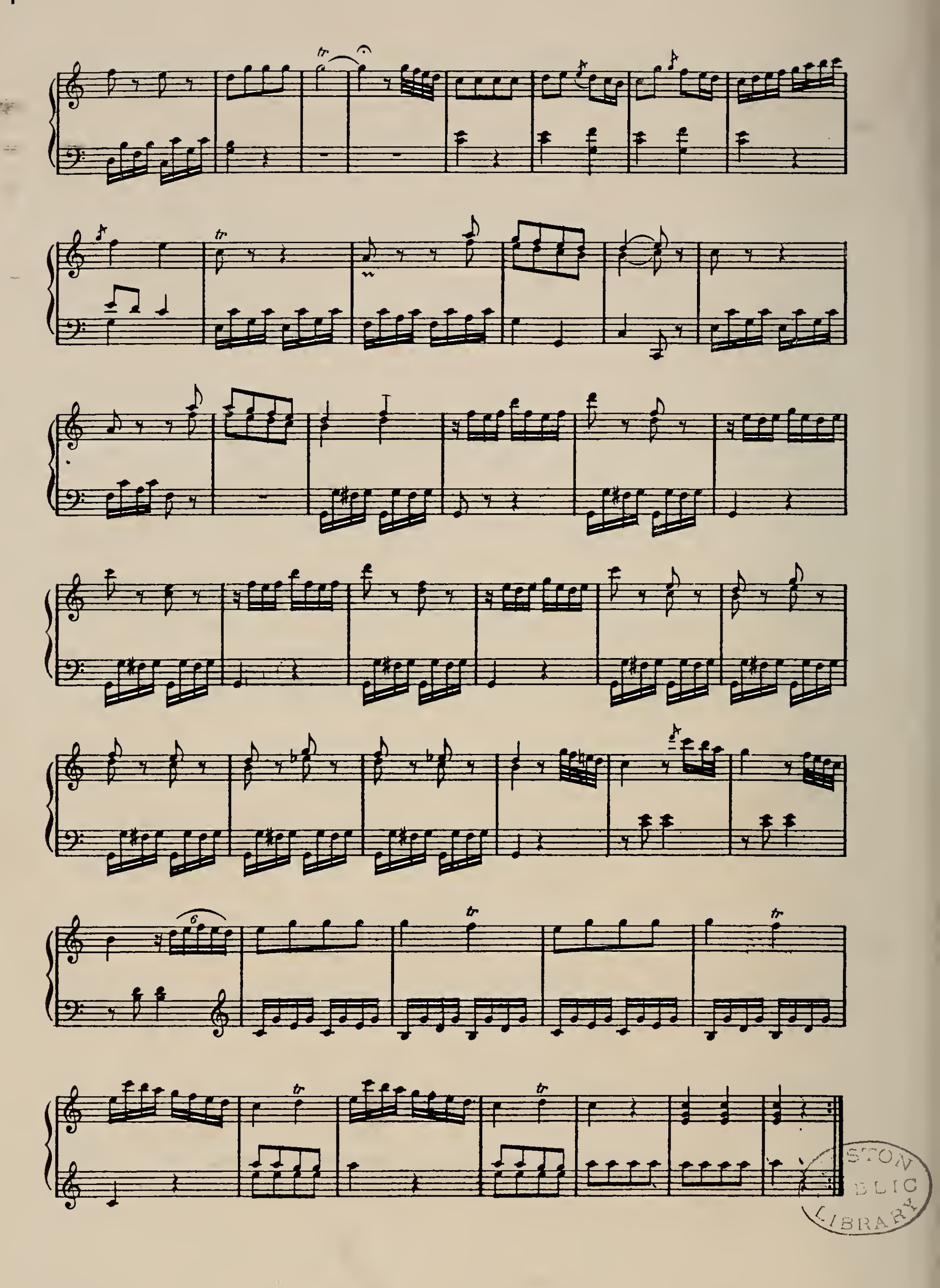



tr
tr

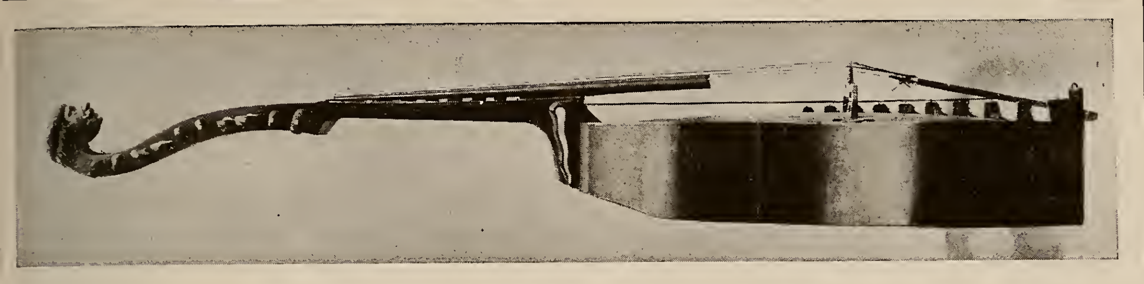

MINUETTO
Mouvt de Walze
TRIO
Ce Trio est marqué par l'auteur avec deux bémols pour contrarier l'élève
Minuetto D.C.
BOSTON PUBLIC LIBRARY


Allegro
tr


tr



tr
tr
tr
tr
tr
tr



Baryton du Prince Esterhazy *(Collection de Kismarton)*

LE BARYTON
DU PRINCE ESTERHAZY

Les biographes d'Haydn racontent que ce dernier écrivit spécialement à l'intention du prince Nicolas Esterhazy un grand nombre de compositions pour le *baryton*, dont le prince était amateur passionné, et qu'il maniait assez habilement.

Si nous cherchons à satisfaire sommairement notre curiosité à l'égard de cette sorte de viole aujourd'hui disparue, nous apprenons qu'elle fut d'un usage restreint, et ne jouit guère qu'en Allemagne d'une certaine faveur au cours du 18[me] siècle. De là, à voir dans le baryton un bizarre instrument de fantaisie, et à plaindre le grand musicien d'avoir dû produire, afin de satisfaire son noble protecteur, des œuvres indignes de son génie, il n'y aurait qu'un pas pour celui qui ignorerait quel esprit anima autrefois le monde musical.

Les siècles passés virent naître de nombreuses familles d'instruments maintenant réduits au silence dans les vitrines des collections publiques ou privées, et tombés au rang d'objets de curiosité. Personne ne sait plus leurs noms, si ce n'est quelques rares initiés. Ces instruments d'une variété presqu'infinie, répondaient aux goûts d'un temps où les préjugés différaient des nôtres, où l'uniforme artistique n'était pas de rigueur, où l'on était ennemi du fracas et gourmet en fait de sonorités, où l'on aimait pour elle-même la musique dont l'objectif était encore pur de toute préoccupation philosophique. Tous, aussi bien les spécimens exceptionnels créés sur la demande de quelques-uns, que les modèles plus courants destinés à la pluralité, étaient également bien accueillis par le compositeur, heureux de trouver des éléments multiples d'expression et de couleur. Ils constituaient la musique d'alors conjointement avec les notes qu'ils réalisèrent, avec les pensées qu'ils représentèrent, et formaient avec elles un tout indissoluble, si bien que préférer, par exemple, le piano moderne au claveçin, quand il s'agit de Couperin, serait placer la traduction au-dessus de l'œuvre originale.

Rubinstein, qui exprima des idées saines sur son art, écrivit la phrase suivante :

" Je pense que de tout temps il y a eu des instruments possédant des effets particuliers de couleur et de sonorité, que nous ne trouvons plus sur les instruments d'aujourd'hui. Puisque les œuvres de telle ou telle époque ont été conçues pour les instruments qui existaient alors, et qu'elles devaient en recevoir l'expression complète, je pense que ces œuvres perdent plutôt à être jouées sur des instruments d'à présent. "

Un regard jeté sur ce passé offre mieux que le seul intérêt rétrospectif, à l'heure où les musiciens obéissant à la loi du changement sinon du progrès en art, se sentant impuissants à ajouter quoi que ce soit à l'édifice sonore qu'ils mirent si longtemps à parachever, l'abandonnent pour en construire un autre, d'une architecture différente, et dans ce but reprennent les modes antiques, dérobent une à une les cordes à la lyre grecque et au Kin Chinois, tant de fois séculaires, et vont dans les musées, pour y chercher des sonorités nouvelles parmi les instruments d'un autre âge.

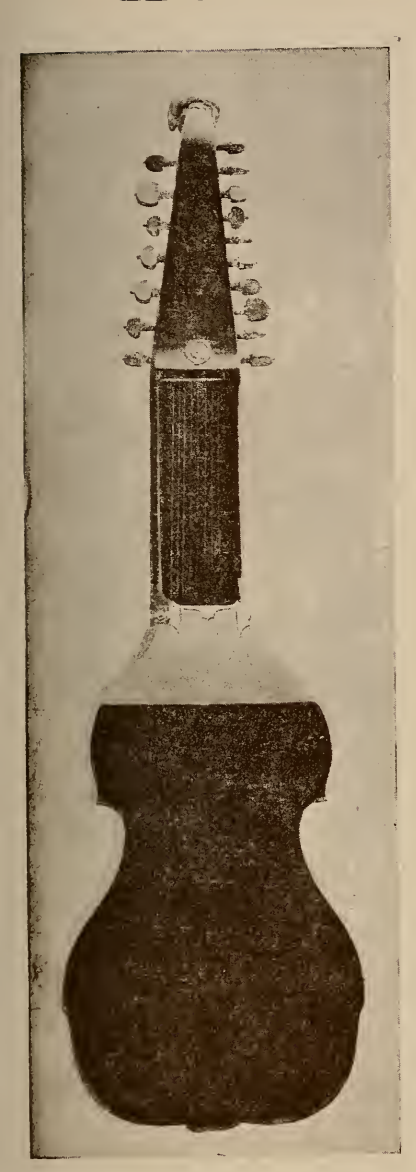
Le baryton appartient à cette catégorie d'instruments à archet, munis de cordes supplémentaires en métal, laiton plus particulièrement, destinées à vibrer d'elles-mêmes sympathiquement avec celles ébranlées par l'archet, pour renforcer le son et lui donner un timbre particulier. Ces instruments portent, si l'on peut dire, le prénom "*d'amour*" accolé à leur nom patronymique. L'étymologie de cette dénomination est d'autant plus obscure qu'il existe des flûtes, des hautbois, des clarinettes d'amour, sonnant à la tierce inférieure des flûtes, hautbois, clarinettes au ton normal. On peut, pour de plus amples détails, consulter avec fruit la brochure : " La Viole d'Amour, " de M. E. de Bricqueville, dans laquelle notre érudit collègue disserte avec autorité sur ce sujet.

L'invention de ces cordes sympathiques est très ancienne, et même se perd, comme on dit, dans la nuit des temps. M. Villiers Stuart, en étudiant les peintures murales des monuments de l'antique Egypte, a démontré que 1400 ans avant l'ère chrétienne, les Egyptiens montaient de cordes métalliques plusieurs de leurs instruments de musique. (Il ne saurait bien entendu être question d'instruments à archet).

Les grecs connurent la sympathie, puisqu'Adraste, philosophe péripatéticien, a recherché dans ce phénomène le principe de la consonnance. Deux sons, dit-il, consonnent entre eux lorsque l'un est joué sur un instrument à cordes et que l'autre résonne en même temps, en vertu d'une certaine affinité et sympathie naturelles.

Nous avons des documents plus tangibles : dans l'Hindoustan, la *Sârangî*, instrument à archet, connu de toute antiquité, et dont sont issus l'Esrar, le Tâyuç, le Mayurî etc, était munie de cordes sympathiques.

L'emploi de telles cordes ne semble guère se montrer en Europe avant le 17me siècle, et quoiqu'on en ait muni des instruments à cordes pincées et à membranes frappées, on en fit plutôt usage, encore d'une façon restreinte, dans les instruments à archet. Le type le plus connu en est la Viole d'amour, et le plus

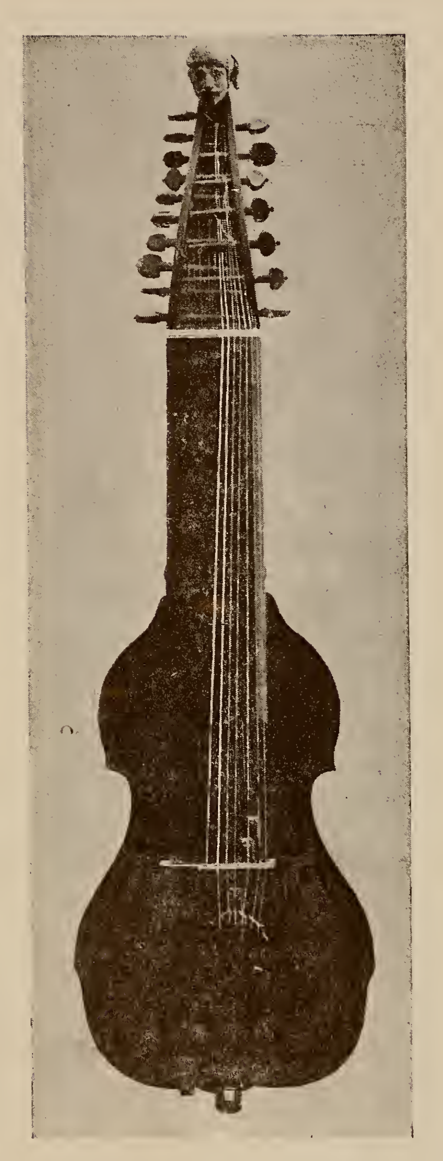


Baryton du Prince Esterhazy.

rare, le Violon de fer, dont l'invention date de 1740 seulement.

Dans son Organographia de 1620, Prœtorius s'émerveille de « cette invention singulière (Sonderbar), qui consiste à ajouter huit cordes métalliques supplémentaires, qui doivent être accordées parfaitement juste avec les cordes supérieures ».

Le père Mersenne, dans un ouvrage paru en 1644, *Cogitata Physico Mathematica*, (chap. de novis instrumentis), dit ceci : « Audio Anglos Violam seu lyram construxisse, quam Jacobus Rex miraretur, quod prœter 6 nervos, alias cordas œneas, pone jugum seu manubrium habeat, quas lœve pollex tangat, ut cum nervis consonent ».



Baryton du Prince Esterhazy.

« J'apprends que les Anglais ont construit une viole ou lyre que le roi Jacques admirait en ce que, outre les six cordes, elle a des cordes d'airain derrière la tête du manche, que le pouce de la main gauche touche afin qu'elles sonnent avec les cordes de boyau ». [1]

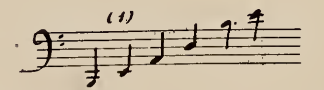
[1] C.F. « L'on dit que le merveilleux Stephelius en est, (de la musique de l'électeur de Brandebourg), qu'il fait plus de miracles sur la viole de gambe qu'homme qui fut jamais, qu'un autre en faict encore davantage sur

Quel était cet instrument ? Doit-on y voir, comme le veulent certains auteurs, la *lyre à archet*, grande viole munie d'un nombre considérable de cordes (jusqu'à 15), et qui porte sur le *côté* en dehors de la touche deux bourdons, placés ainsi pour être pincés par le pouce de la main gauche ? Il est cependant à remarquer que de semblables bourdons se voient déjà sur les violes du 15me siècle peintes par Raphaël et ses contemporains. De plus, Mersenne spécifie que les cordes de boyau sont au nombre de six, et que les cordes métalliques sont placées derrière (pone) le manche, et non sur le côté. Sa description ne répond en rien à celle de la lyre. S'agirait-il alors de l'instrument qui fait l'objet de notre étude ? Nous pourrons en juger.

Baryton, Bariton, Pariton, Paraton, Barydon, Viola di Bordone, Viola di Fagotto, sont différents noms pour désigner un seul et même instrument. Une étymologie au sujet de laquelle il y a lieu d'être prudent, veut que cette dénomination vienne du *pardon* accordé à celui qui l'inventa alors qu'il était en prison : Viole du Pardon serait le nom primitif, et les autres des dérivés par corruption. Viola di fagotto doit vouloir indiquer l'analogie du timbre de cette viole avec celui du basson. Il est à remarquer pour ce qui concerne le mot baryton, qu'une petite contrebasse à 5 cordes (N° 1378 Musée du conservatoire de Bruxelles), provenant de l'ancienne collection du comte Piétro Correr de Venise, est renseignée sur le catalogue de la collection Correr de cette façon : Terzino di contrabasso o baritono.

Quoi qu'il en soit, le baryton est une basse de viole montée de six ou sept cordes de boyau, et d'un certain nombre de cordes harmoniques en métal. Le nombre de ces dernières a beaucoup varié. D'abord de sept, il s'est accrû peu à peu. En général elles furent accordées diatoniquement, jusqu'au jour où Lidl, un des virtuoses de la Chapelle du prince Nicolas Esterhazy les accorda par demi-tons, et porta leur nombre à 27. Franz son collègue, se servait dans ses concerts, d'un baryton muni de 23 cordes métalliques.

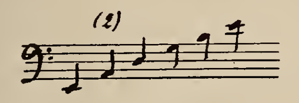
Les auteurs sont en contradiction au sujet de l'accord de ces cordes. Les uns disent que la gradation va vers l'aigu, en commençant par le la, sans nous dire lequel, les autres, en commençant par le mi unisson de la corde la plus grave des violes à 6 cordes. Nous verrons que ces données peuvent être possibles, et beaucoup d'autres encore, l'accord n'ayant rien d'absolu et se règlant suivant les besoins de l'exécution. Quant aux cordes de boyau, Vidal (Les instruments à archet), indique l'accord suivant : (1)



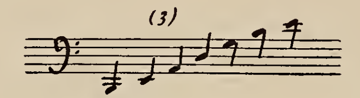
M. Mahillon (catal. musée conserv. Bruxelles) le contredit en donnant pour raison que l'intervalle de sixte qui se voit entre la 2me et la 3me corde est sans

la viole garnie au derrière du manche et ailleurs, de chordes d'airain... (Lettre de Chr. Huygens à Mersenne 26 novembre 1646.)

exemple dans l'accord des instruments à manche. Ceux de la famille des violes s'accordaient anciennement comme la guitare, par une série de quartes interrompues par une seule tierce majeure. Selon lui l'accord de la Viola di bordone était probablement : (2 et 3)

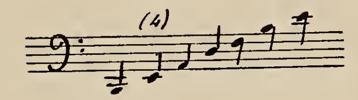


Baryton a 6 cordes.



Baryton a 7 cordes.

Enfin nous trouvons dans Carl Engel l'accord suivant : (4)



Il faut constater qu'aucun des accords précités ne concorde avec ceux dont on se servait à l'époque pour les instruments du même genre. Or, dans un livre publiée en 1740, le Musik-Saal de Mayer, il est dit que le baryton s'accordait comme la viola di gamba, dont voici l'accord qui fut le plus usité en Italie, en France, ainsi qu'en Allemagne : (5 et 6)



Basse de viole a 6 cordes.

Basse de viole a 7 cordes.

Pour ma part, j'ai la conviction que les joueurs de baryton ont usé, surtout dans le solo, tant à l'égard des cordes de boyau que des cordes métalliques, de cette liberté d'accordature courante autrefois, qui donnait tant de facilité au jeu et de variété au timbre, et dont l'emploi se continua même avec les instruments définitifs du quatuor. Paganini en fit usage et l'on sait avec quel prestige ; après lui on en trouve les dernières traces chez Baillot, Vieuxtemps et leurs contemporains.

Examinons maintenant les détails de l'instrument :

Il a la forme générale d'une basse de viole, avec le dos plat, coupé en sifflet à la partie supérieure. Les cordes de boyau attachées à un cordier reposent sur un chevalet très élevé, placé au-dessus de celui des cordes sympathiques, et vont retrouver leurs chevilles. La touche, d'une largeur proportionnée au nombre de cordes, est située sur le côté droit du manche. Ce dernier serait beaucoup trop large pour pouvoir être utilisé dans sa totalité. Les cordes sympathiques, accrochées à une barre fixée en travers de la table, en biais, ou à une série de tronçons de barre (un par corde), échelonnés dans le même sens, vont rejoindre leurs chevilles, en passant *à découvert*, dans l'intérieur de la poignée du manche, particularité unique dans les instruments à archet. Ces cordes sont protégées du côté de la

touche par une plaque, généralement incrustée d'ébène et d'ivoire. Si nous ajoutons que la table est percée parfois de deux *ff* courtes, doubles, de chaque côté, ailleurs, de deux *ff* simples, mais de longueur normale, et d'une rosace à la partie supérieure, nous aurons décrit le baryton dans ses organes principaux.

Né en Italie ou en Angleterre, suivant que l'on accepte telle ou telle hypothèse, l'instrument, tenant le milieu entre la basse et le ténor, mais pouvant monter plus haut que ce dernier, auquel les écrivains du temps sont unanimes à accorder un timbre agréable et mélancolique, ne fut, ainsi que nous l'avons déjà dit, guère pratiqué qu'en Allemagne. Sur les étiquettes des rares exemplaires conservés dans les musées ou les collections privées, nous ne relevons que des noms allemands.

Le musée du Conservatoire de Paris en possède un remarquable de Norbert Bedler luthier de la Cour de Bavière, Würtzbourg 1723. Ses mesures principales sont :

Longueur totale	1.400	millimètres.
„ de la caisse y compris les bords	0.690	„
Largeur du bas	0.400	„
„ „ milieu	0.250	„
„ „ haut	0.330	„
Hauteur des éclisses en bas	0.133	„
„ „ haut	0.115	„
Longueur des ouïes	0.118	„
„ de la poignée du manche	0.270	„
„ du cheviller	0.400	„

Cette viole est munie de 6 cordes de boyau et de 18 cordes de laiton. Elle a deux ouïes et une toute petite rosace au-dessous de la touche. Cette dernière n'a pas de divisions ou cases.

Au South Kensington Museum de Londres, on voit un beau specimen signé Joachim Thielke, Hambourg 1686.

Au musée de la Société des amis de la musique à Vienne, sont représentés par trois charmants modèles :

Magnus Felden à Vienne (1656).

Heinrich Kramer à Vienne (1714).

Daniel Achatius Stadlmann à Vienne (1732).

Dans les Musikgebaüde à Eisenstadt sont précieusement gardés :

Un exemplaire d'Andreas Stainer [1] à Absom dans le Tyrol (1660) : Le sommet du cheviller est orné de deux têtes finement sculptées, l'une d'un enfant, l'autre d'un homme coiffé du bonnet Tyrolien, puis, l'objet de prédilection, le joyau du prince Nicolas Esterhazy, conservé dans son bel étui de cuir. Il est signé Iwan Joseph Stadlmann, Kaiserl. Kœnig. Hof Lauten ùnd Geigenmacher in Wien 1750. Cet instrument est monté de 10 cordes métalliques et de 7 en boyau. La table est ajourée de deux paires d'*ff* et d'une rosace. La plaque qui recouvre les cordes

[1] C'est le seul instrument connu de ce luthier qu'il ne faut pas confondre avec le célèbre Jacob Stainer.

métalliques du côté du manche est artistement décorée d'incrustations. Le cheviller se termine par une tête d'homme portant moustaches et d'un beau caractère.

Le Musée instrumental de Berlin en possède un de D. A. Stadlmann, qui ressemble beaucoup au précédent. Parmi les spécimens sans noms d'auteur, il faut citer celui du musée du conservatoire de Bruxelles, et celui faisant encore partie



Le Prince N. Esterhazy.

de la collection de la Société des amis de la Musique à Vienne, où par conséquent on en compte quatre. Il est vrai que l'un d'eux est actuellement l'objet d'un échange avec le musée de Stockholm.

Le prince Esterhazy cultivait donc le baryton avec passion, et Haydn, qu'il traita avec sévérité à son entrée en service comme maître de chapelle, sût con-

quérir ses bonnes grâces, en écrivant pour l'instrument favori, une foule de compositions. On les répertoriait avec soin au fur et à mesure, de sorte que la nomenclature complète, à défaut de toutes les œuvres, nous est parvenue intacte :

6 Duos pour 2 barytons (dont 5 de perdus).
12 Sonates pour Baryton et Violoncelle (perdues).
12 Divertissements pour Baryton et Basse.
125 Divertissements pour Baryton alto et Violoncelle.
17 Grandes compositions à plusieurs parties (Cassationstücke).
3 Concertos pour Baryton avec 2 violons et Basse (perdus).
175 Compositions, auxquelles on peut ajouter quelques clavier-divertimenti avec accompagnement de violon et baryton. (L'un d'eux en fa majeur fut édité depuis comme trio avec piano) et en dernier lieu une cantate sur la mort du roi Fréderic le Grand pour chant avec accompagnement de baryton.

Un certain nombre de fragments ainsi que les petites compositions, servirent à Haydn d'esquisses pour des œuvres plus importantes. Parmi les compositions citées plus haut, il en est qui furent éditées intégralement mais le baryton, est remplacé par un autre instrument. Ainsi en 1781 parut chez Artaria op. 31, six divertissements à 8 parties concertantes, où le baryton est remplacé par la flûte.

Les trios qui forment la plus grande partie de la musique pour baryton écrite par Haydn sont construits sur un plan assez uniforme. Ils se divisent en 3 parties dont les mouvements se succèdent généralement comme suit :

1° Allegro moderato, adagio, largo, scherzando, presto.

2° Menuet et trio, plus rarement allegro, adagio ou andante.

3° Allegro, presto, scherzo, presto, et comme rappel de la 2me partie, menuet et trio tempo di minuetto.

Quelques-uns de ces trios dûrent être les préférés du prince, et portent des titres souvent de circonstance : *Pour le rétablissement de la santé du prince* (Dei Clementi) ; *pour son heureux retour* (al tuo arrivo felice) ; l'*alleluyah*, le premier morceau étant tiré d'une mélodie religieuse ; *La veille femme*, parce que dans le trio du menuet l'alto prend un ton particulièrement plaintif, etc.

Les menuets et les finales sont traités avec tous les raffinements de la scolastique alors à la mode : Fugo à 3 sogetti in contrapunto doppio, canone in diapente, minuetto à la zoppa. Une fois dans un trio de menuet se trouve un solo de baryton sans accompagnement.

Vingt-quatre de ces trios, datés de 1770, sont dédiés au prince, et le manuscrit portant la dédicace de la main d'Haydn, est splendidement relié de maroquin rouge. Les 17 grandes compositions à plusieurs parties (Cassationstücke) ne sont pas traitées dans l'architecture classique de la Symphonie. C'est ce que nous appellerions aujourd'hui des " Suites ".

La tonalité de toutes ces compositions est assez restreinte. Sol, ré, la majeurs dominent, puis on trouve parfois ut majeur. Fa majeur figure 3 fois, la mineur et si mineur une seule fois.

Certaines tonalités devaient être d'un emploi difficile sur le baryton, et à ce

propos une anecdote trouve ici sa place. Le prince prétendit un jour à Haydn que la musique de baryton était limitée quant aux tonalités. Haydn se mit à étudier secrètement l'instrument, et consacra très probablement à cette étude le second semestre de l'année 1765. Le moment venu où il crût pouvoir se faire entendre avantageusement, il joua devant le prince dans différents tons inusités. Mais ce dernier ne s'en émerveilla point ; Haydn un peu déconfit, renonça à la virtuosité, et retourna à ses compositions. Il est certain que la connaissance du baryton lui permit d'utiliser avec succès des ressources inconnues, et d'introduire de la variété dans les compositions où il fit figurer cet instrument. Elles furent toutes écrites dans l'espace d'une dizaine d'années, jusque vers la fin de 1775. A ce moment le prince cessa-t-il de jouer et pour quelles raisons, nous l'ignorons ? Coïncidence, les deux virtuoses de sa chapelle, Lidl et Franz étaient congédiés le premier en 1774, le second en 1776.

Les autres compositeurs qui produisirent pour le baryton furent : Niemecz élève d'Haydn, bibliothécaire du château, Burgsteiner, Neuman, L. Tomassin, A. Kraft et Karl Franz appartenant tous deux à chapelle du prince. (Du dernier qui fit des tournées de concerts après son renvoi, on cite 12 concertos parus en 1785). Puis, Wenzl Pichl dont parurent 21 quatuors, quintettes, septuors et octuors, et qui composa en outre 148 quatuors pour le prince Nicolas ; Ferdinand Paër, Weigl et Eybler qui, composèrent, sur la demande de l'impératrice Marie-Thérèse, la seconde femme de l'empereur Franz, spécialement pour le virtuose Vinc. Hauschka, lequel écrivit aussi lui-même pour son instrument.

Une grande partie de la musique pour baryton, notamment les manuscrits, est perdue. Il en reparaît pourtant de temps en temps. Le marchand de musique J. Praeg à Vienne signala en 1799 douze cahiers de 6 trios chaque, pour baryton alto et basse en manuscrits, et tout récemment, dans le catalogue de l'antiquaire de Berlin, M. Leo Liepmannssohn, figuraient également en manuscrits, 24 divertissements pour baryton alto et basse de Joseph Burgksteiner, et 24 divertissements pour baryton alto et basse de Neuman. [1]

Les joueurs de baryton qui se firent entendre publiquement furent :

Marc Ant. Berti (environ de 1721 à 1740) de la chapelle impériale de Vienne; Sig. Ferant (vers 1744) à Londres ; Anton Kraft, Karl Franz et Andreas Lidl, de la chapelle du prince Esterhazy; Fauner, (vers 1794) conseiller de justice dilettante; Sebastien Ludwig Friedel, musicien à la cour de Prusse, depuis le milieu du 18me siècle jusqu'en 1820 à Berlin ; Vincenz Hauschka (1766-1840) attaché à la cour impériale, membre du comité de direction de la Société des amis de la Musique de Vienne. Ce dernier joua une fois au château de Persenbeug sur le Danube, séjour d'été de l'empereur Franz, dans des conditions exceptionnelles : Il fut accompagné par l'empereur lui-même, le prince de Metternich, le comte Wrbna le feldmaréchal lieutenant Kutschera, et le maître de chapelle de la Cour, Eibler.

[1] L'acquéreur de ces 48 divertissements est M. Ad. Gutsche de Berlin, qui fait partie d'un petit groupe exécutant la musique ancienne sur les instruments du temps, et parmi lesquels figure *le Baryton*. Redevable à M. Gutsche de renseignements concernant cet instrument, je suis heureux de pouvoir l'en remercier ici.

En février 1823 Hauschka joua dans une soirée de la Société des amis de la Musique avec Frédéric Gross, un duo pour baryton et violoncelle. Ce fut la dernière fois que le baryton se fit entendre en public.

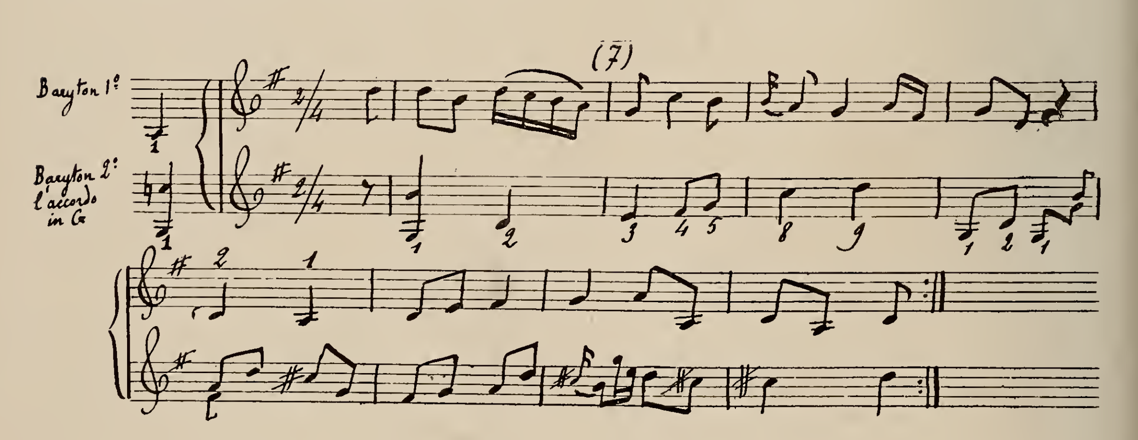
Cette nomenclature bien qu'incomplète des œuvres et de leurs interprètes, suffit pour donner une idée de l'engouement que l'on eut dans les milieux cultivés pour le baryton au profit de qui le Virtuose Kraft essaya même de détrôner le violon, en lui décernant le titre de roi des instruments. Il eut été plus exact de le nommer : l'instrument des rois.

Comment jouait-on du baryton ? Devant cette question, on se trouve singulièrement embarrassé, car il n'existe aucune source de renseignements. Les auteurs modernes, simplifiant les choses, le font entrer dans la famille des violes d'amour, et rien de plus. Pourtant, dans quelques ouvrages allemands du 18me siècle, nous trouvons indiqué d'une façon générale qu'il y avait différentes manières de s'en servir : 1° au moyen de l'archet, 2° en pinçant avec l'index de la main droite, 3° en pinçant avec le pouce de la main gauche.

Ces données qui ne sauraient être suspectes expliquent une particularité de construction signalée plus haut comme unique dans les instruments à archet. Le large espace, laissant les cordes métalliques à découvert derrière le manche, est évidemment ménagé pour que la main puisse atteindre ces dernières. S'il en était autrement, le luthier qui avait eu soin de placer une planchette pour protéger les cordes du côté de la touche, en aurait fait autant pour les garantir de l'autre côté.

La notation va nous instruire. Prenons d'abord la musique d'ensemble, trios etc. Ici, l'emploi du baryton ne présente aucune particularité. Il est traité comme une viole, les cordes de boyau étant frottées par l'archet, ou pincées par l'index de la main droite. Les auteurs qui le considèrent comme un simple *violoncelle d'amour*, n'ont probablement pas connu d'autre musique.

Passons à des compositions plus spécialement écrites pour faire valoir l'instrument, et prenons par exemple le début du duo pour deux barytons, d'Haydn, le seul qui nous reste de ce genre : (7)



Là nous trouvons deux sortes d'indications qui ne se voient pas dans la musique courante. Que signifient les prescriptions d'accord et les chriffres placés au-dessous de certaines notes ? C'est évidemment des cordes métalliques qu'il est question. Examinons d'abord l'accord : pour le premier baryton, il est indiqué par un *la* sous lequel se trouve le chiffre 1 ; pour le second baryton, par un *sol*, portant le même chiffre, et de plus, on nous avertit que le *do* est *becarre*. Passons maintenant aux chiffres sous les notes. Dans la partie du 2me baryton, le *sol* marche avec 1, le *re* avec 2, le *mi* avec 3, le *fa* avec 4, le *sol* avec 5, le *do* avec 8 le *re* avec 9. Dans celle du 1r Baryton il en est de même, sauf que le N° 1 accompagne un *la*. Or nous savons qu'en principe les cordes métalliques se montaient par gammes ascendantes. Accordons par la pensée deux barytons (de 10 cordes métalliques), conformémément à ces indications : (8 et 9)

Tout concorde, il ne reste plus qu'à jouer. Nous pincerons avec le pouce de la main gauche les cordes de laiton dans l'ordre indiqué par les numéros, et nous aurons un duo concertant, où tour à tour la 1re et le 2me partie s'accompagnent en pizzicato sur les cordes métalliques.

Nous possédons ainsi la clef permettant de déchiffer n'importe quelle musique pour baryton, sinon de l'exécuter, ce qui doit être fort difficile dans certains cas, surtout lorsque l'instrument est muni d'un grand nombre de cordes disposées chromatiquement.

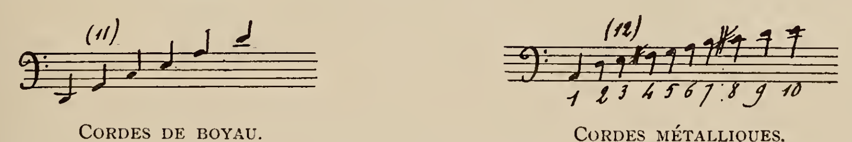
Ajoutons encore quelques détails, et nous aurons une idée générale de la technique :

Dans les solos on rencontre fréquemment des passages de ce genre : (10)



Le chant se fait avec l'archet sur les cordes de boyau et l'accompagnement en pizzicato avec le pouce de la main gauche sur les cordes métalliques.

L'exécution exigerait l'accord suivant : (11 et 12)



CORDES DE BOYAU. CORDES MÉTALLIQUES.

On remarquera que dans cet exemple, la mélodie est écrite de manière à n'avoir que des cordes à vide pour l'archet, ce qui facilite le travail du pouce.

Il existe, et particulièrement dans la musique antérieure à Haydn, des passages

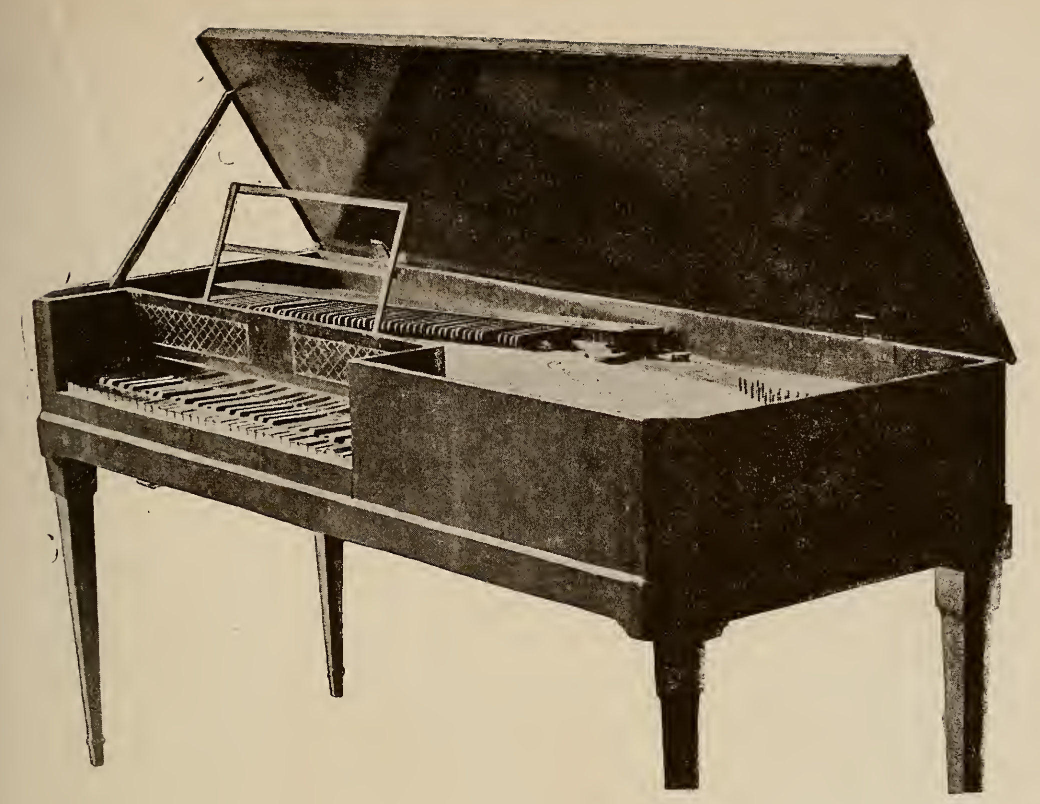
semblables qui paraissent impossibles à exécuter. Il est probable qu'ils ont été joués puisqu'ils ont été écrits. Il s'agit simplement de trouver la *scordatura* qui leur convient.

Enfin, il est à noter que les traits rapides descendants, ne peuvent s'exécuter sur les cordes métalliques simultanément avec le jeu de l'archet, la disposition des cordes s'y opposant. Pour réaliser ces traits, (et toutefois sans jouer en même temps avec l'archet), il faudrait simplement se servir du pouce de la main droite : je n'en connais pas d'exemple.

Telle est l'histoire succincte de cet instrument déchu, pour lequel se passionna un instant Joseph Haydn, et qui occupa une si grande place dans la vie d'un prince ami de la musique.

Lucien Greilsamer.





Piano d'Haydn au Château de Kismarton.

HAYDN ET LA MUSIQUE POPULAIRE SLAVE

Les efforts enfantins de la Hongrie madyarisante, pour s'annexer Haydn, ont le don d'exaspérer autant que les Allemands, les Slaves, et plus particulièrement les Croates. Nous ne suivrons pas les errements hongrois et nous garderons d'intituler, comme nous le pourrions, ces quelques pages *Haydn Slave*. Haydn fut et voulut être Autrichien, exclusivement, loyalement un Autrichien, à une époque où on ne parlait pas de *patrie* et pas de *nationalité*. Du reste un homme de vraie culture se refuse à concevoir l'idée d'une nationalité imposée de force à qui, vivant n'en veut point, ou, mort, ne peut s'en défendre. Dire *Haydn Madyar*, *Haydn Allemand* ou *Haydn Croate* est un grossier anachronisme, qui ne prouve que du chauvinisme brutal chez ceux qui recourent à de telles appellations. Confisquer au profit de la Madyarorszag les cendres d'un homme, qui n'eut qu'un amour : son Empereur, et qui ne se plaisait que dans son bon vieux Vienne impérial, au point

de mourir dans la douleur, au bruit de la canonnade napoléonienne, est purement et simplement un manque de piété à l'égard du compositeur et ce manque de piété



Maison d'Haydn a Kismarton *(Le Jardin).*

ne saurait être outrepassé que par l'erreur d'écrire que sa musique exprime l'âme de la Hongrie, à moins que l'on n'entende par là de la Hongrie slave. C'est aussi

fou que cet essai desespéré, auquel nous avons assisté, de jeter le grappin sur Albert Dürer, sous prétexte que *son père* était *d'origine* hongroise, et que le nom Dürer serait une traduction de mot madyar Ajtô ; comme si de ce temps là on traduisait son nom à moins qu'en latin ; comme si on ne pouvait pas être allemand en Hongrie ; et comme si surtout, ce qui seul importe, Albert Dürer, né à Nurenberg et qui n'a jamais mis les pieds en Hongrie, ne signait pas tous ses tableaux, et notamment tous ses portraits, avec l'insistance que l'on connaît, *Noricus*, *pictor germanicus*, *Albertus Durer germanus* et même d'autres fois encore plus explicitement *Alemanus*. Qu'est-ce donc enfin que cette manie d'imposer non seulement à des vivants, qui s'en plaignent à cor et à cri, mais aux morts, qui n'y peuvent mie, une étiquette, qui n'a de raison d'être et de valeur, que si elle est agréée avec plein et entier consentement.

Ce qu'il y a d'amusant, c'est que l'origine ancestrale qui vaut, paraît-il, pour faire du grand peintre allemand un Hongrois et même un Madyar (car c'est deux),[1] ne vaut plus rien, n'a plus d'importance s'il s'agit d'Haydn. Haydn, né Autrichien, dans un pays peuplé de Slaves, Croates et Slovaques, qui entendait parler slave chez lui, jouer des musiques slaves autour de lui, qui portait un nom slave à peine déformé et que son père, lui, ne déformait pas, s'il n'est Autrichien ne peut être que Croate. Et il n'y a pas discussion où un troisième larron puisse survenir et emporter le morceau. D'origine hongroise, du vivant d'Haydn, il n'a jamais été question ; de nationalisme madyar jamais ; de musique madyare jamais. Quand Haydn parlait de musique hongroise ou *alla Ungharese*, il entendait la musique qui se fait en Hongrie, musique d'origine toute slave, jouée à peu près exclusivement par des Slaves et des Tsiganes, qui la tiennent des Slaves, car il n'y a pas de musique tsigane. La moitié des bandes tsiganes aujourd'hui comme hier est formée d'éléments hétérogènes, slaves pour le plupart. Et Liszt développant la thèse *des Tsiganes et de* LEUR *musique en Hongrie* a commis une grosse erreur. Il avait raison de nier la musique madyare, mais tort de croire à une musique tsigane. Les Tsiganes sont d'habiles parasites, qui jouent à chacun la musique qui lui fait plaisir. Leur musique, s'ils en ont, c'est comme leur langue, ils la gardent pour eux.[2] Mais à l'Allemand ils jouent des valses et des *ländler*, au Madyar des *csardas*, au Roumain des *hora*, au Croate des *kolos* et à tous, leurs chants nationaux. Les trois quarts de ceux qui se chantent en madyar sont slaves, et simplement *madyarisés*, comme les deux tiers de la population, les trois quarts si l'on compte la Croatie. Une loi historique

[1] La Hongrie, *Hungaria*, est le pays, généreux et chevaleresque où, selon la constitution de Saint Etienne, qui l'avait expressément voulu, toutes les nationalités vivaient sur un pied d'égalité et pouvaient se développer en leur langue et selon leurs us et coutumes. La *Madyarorszag* existe depuis 1867 ; c'est le pays où une infime majorité judéo-madyare (obtenue donc par le madyarisation de l'élément juif, qui s'y prête avec enthousiasme) entend imposer sa langue. au mepris de toutes ses promesses et même de sa constitution, à une minorité qui serait, sans les juifs, la majorité, et la devient encore de beaucoup si l'on ajoute la Croatie à la Madyarorszag. Mais suivant les besoins de la cause et ce que l'on entend demontrer, les écrivains madyars tantôt comptent ou tantôt ne comptent pas la Croatie comme faisant partie de la Hongrie. En vérité elle n'en fait ni plus ni moins partie que la Hongrie de l'Autriche.

[2] Et s'ils en ont une de musique, ils l'auront probablement ramassée chez les autres, comme les Madyars.

constante, et qui s'est toujours vérifiée jusqu'à la Révolution française où une ére nouvelle a commencé, c'est que les vaincus corrompent leurs vainqueurs, c'est-à-dire les civilisent. Le plus fort est toujours le plus brutal, le moins civilisé et, philosophiquement, vaincre par la force est déjà une preuve d'infériorité intellectuelle. Les Madyars tiennent tout des populations slaves, au milieu desquels ils se sont implantés, tout ce qui est populaire : costumes, broderies, art de l'habitation, musique, presque toutes leurs légendes, etc. C'est à peine si à la musique ils ont apporté quelques rythmes, que l'on peut considérer comme à eux, rythmes fanfarons et victorieux ; car tout ce qui est triste a été conservé à peu près tel quel et vient de l'âme de la Grande Moravie, encore qu'exagéré dans un sens déclamatoire et grandiloquent, qui est typique de la race asiatique. Haydn, les rares fois où il fait par complaisance volontairement de la musique hongroise, en fait encore de la slave sans le savoir, et quand il ne veut pas en faire spécialement de la hongroise, c'est aussi de la slave qu'il fait le plus souvent, *parce qu'il l'a dans le sang.* Il est Haydn et musicien, or Haydn est musicien comme est slave toute l'étoffe musicale d'Autriche Hongrie.

M. Felix de Gerando lui-même, qui a changé sa rubrique *Lettres hongroises* du *Mercure de France* en une chaire non de littérature madyare mais de politique madyare, a cependant été le premier à nous signaler (*Mercure* de 16. XI. 1908) un numéro de 1 Octobre 1908 de la *Revue Transylvaine (Erdelyi Lapok)* contenant une notice de M. Seprödi sur les Petits Russiens (Ukraine, Galicie, Bukovine et Carpathes orientales, jusque bien avant sur territoire hongrois, où ils s'appellent Ruthènes, Houtzoules et finalement touchent aux Slovaques). Ce M. Seprödi avoue " avoir retrouvé chez eux *presque tous les motifs principaux de la musique populaire hongroise* ". Ces motifs vous les retrouverez de même, sous des formes plus ou moins anciennes chez tous les autres Slaves de Hongrie et ceux d'Autriche : Slovaques, Tchèques, Slovènes, Croates, Illyriens et jusqu'en Serbie où comme la musique roumaine ils se modifient au contact de la musique turque. Les magnifiques recueils publiés à Prague, à Turciansky Svaty Martin, par divers auteurs qu'il serait trop long d'énumérer, et surtout à Zagreb (Agram), par le consciencieux et admirable spécialiste Kuhac, sont là et notre thèse y est justifiée pour ainsi dire à toute page. Il est vrai que si M. de Gerando fait suivre la constatation de l'aveu de M. Seprödi du sien, comme nous l'allons voir, il y ajoute une grosse naïveté, qui n'a pas d'autre but que d'enlever aux Slaves ce qui est aux Slaves :

" Ayant eu *moi-même* (c'est M. de Gerando qui parle) *l'occasion de constater la ressemblance de la musique hongroise et de la musique russe*, j'ai trouvé les observations de M. Seprödi très probantes en faveur de la théorie qui vaudrait donner *à toutes ces musiques populaires une origine commune* (!!!) dans l'imagination de cette admirable race de musiciens que sont les Tsiganes.

Voici une théorie qui tombe un peu du ciel. Ainsi basques, bretons, scandinaves, extrême-orientaux, chrétiens, païens, tous venus des tsiganes, les airs populaires, y compris ceux qui, en Europe, précèdent l'arrivée de Tsiganes. Je répète que pourtant où j'ai étudié les Tsiganes — et je les ai étudiés — ils jouent avec une



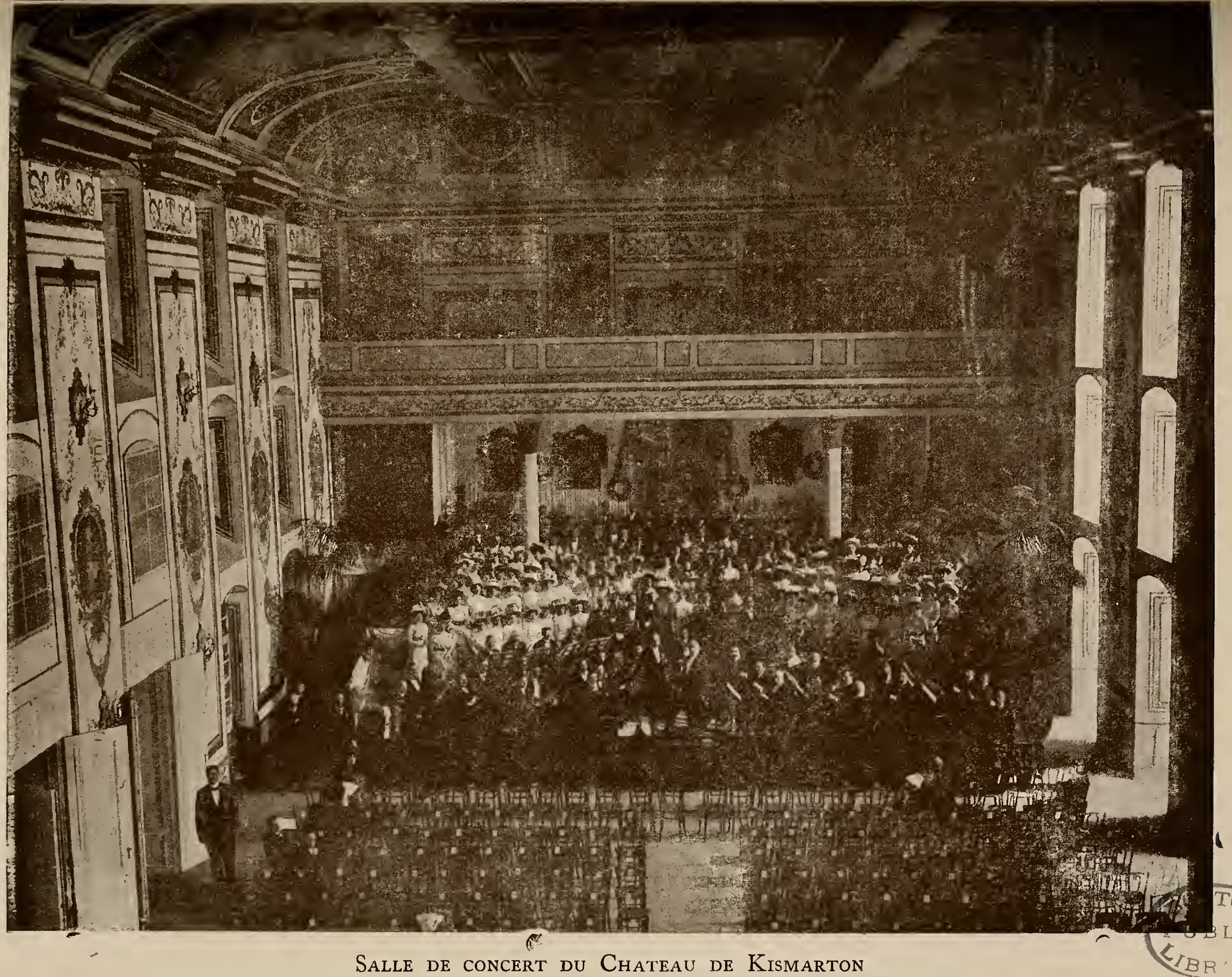
Maison d'Haydn a Kismarton
(façade sur la rue)

royale indifférence à chaque nation la musique qui lui plaît. Sur tout le territoire hongrois, ils jouent aux Slaves leur musique slave et aux Madyars surtout la musique des Slaves madyarisée. Mais sortez des régions slaves pures et aller voir en Roumanie, en Bulgarie et en Turquie la musique qu'ils y font! Et il est notoire qu'en Roumanie et en Turquie par exemple, les Tsiganes parfaitement authentiques, à l'état sauvage, sont des brutes sans aucune musique, sans aucun instrument de musique. Et s'ils avaient une musique propre n'auraient-ils pas aussi un instrument à eux et non ceux, les plus spéciaux des pays qu'ils hantent ? Or ils jouent du *tsimbalon* en Hongrie, de la *tambouritzo* en Croatie, de la *cobsa* et de la *flûte de Pan* en Roumanie, de la *balalaika* en Russie, etc. etc. Je crois donc qu'une étude approfondie de la question démontrera qu'ils n'acquièrent un vrai sens musical, tel que nous l'entendons en Occident, qu'à notre contact. Mais si l'on tient essentiellement à trouver un véhicule des mélodies populaires comme de certains vocables, comme des superstitions, comme même des hérésies religieuses entre diverses nations opposées, il faudra le chercher ailleurs et les travaux du savant linguiste roumain. M. Densuseano m'ont ouvert les yeux: ce véhicule c'est les bergers, nos bergers chrétiens, redevenus à demi païens dans la solitude et le tête à tête avec la nature. Mais je ne fais qu'indiquer cette thèse. Elle n'est pas encore mûre à l'heure actuelle.

L'aveu de M. Seprödi, madyar, est donc formel et approuvé par un autre Madyar, M. de Gerando. Je répète : " Presque tous les motifs principaux de la musique populaire hongroise se retrouvent chez les Petits Russiens ". Et moi je suis en mesure de prouver, par les recueils existant en différentes villes slaves d'Autriche Hongrie, qu'ils se retrouvent, encore les mêmes, chez tous les autres Slaves.

Il me reste à prouver que Haydn les a bel et bien employées.

Or la démonstration est là toute faite : il y a, je l'ai dit, à Zagreb un érudit merveilleux qui, avec une patience et un dévouement dont on demeure confondu s'est attelé à la tâche énorme, de réunir tous les airs populaires jougo slaves, avec toutes leurs variantes. Ce savant, modeste et désintéressé, dont si peu de personnes en Occident savent le nom, je l'ai déjà cité : il s'appelle Fr. S. Kuhac et son recueil, vrai travail de Bénédictin : *Juzno-slovjenske narodne popievke (Chansons nationales des Slaves du Sud)*. La publication de ce véritable trésor, qui se poursuit encore aujourd'hui, a commencé en 1883 chez C. Albrecht à Zagreb, et compte une vingtaine de gros volumes. Je n'ai, je pense, pas besoin d'affirmer plus amplement que s'il y a un connaisseur au monde en fait de mélodies croates, c'est ce M. Kuhac, universellement connu dans le monde slave. Or en 1880, il publiait sans le titre *Josip Haydn i hrvatske narodne popievke (Joseph Haydn et la musique populaire croate)* une brochure de 91 pages, établissant définitivement les emprunts non déguisés, faits tout naturellement par Haydn à la musique de son enfance, par le génie à l'ambiance musicale qui avait favorisé l'éclosion de ce génie. Même ne sachant par un mot de croate, il vaut la peine de se la procurer, car elle est probante au premier chef, rien que par la masse des exemples musicaux. M. Kuhac



Salle de concert du Chateau de Kismarton

Concert donné en juin 1909 à l'occasion du 3e Congrès de la Société Internationale de musique.

n'a eu que l'embarras du choix et a groupé sous douze chefs principaux sa démonstration : le dernier établit que l'hymne autrichien : " *Gott erhalte Franz den Kaiser* " est un air croate, chanté depuis un temps immémorial et dont il donne six versions recueillies dans six villages différents, avec cette preuve singulière de leur antiquité, entre autres, que certaines de ces versions se chantent gaiement, sur des paroles plus en moins légères, et qu'il faudrait donc admettre, sinon l'antériorité, alors une profanation ou un sacrilège, ce qui est absolument un non-sens, étant donné l'esprit foncièrement religieux et le loyalisme des population croates.

La force démonstrative de cette brochure est telle que, analysée par M. Hugo-Conrat, de Londres, cette analyse, avec la majeure partie des exemples de M. Kuhac, a été publiée par la belle revue allemande DIE MUSIK dans le numéro 7, de sa 4me année (1904-1905), premier numéro de Janvier 1905, et je renvoie mes lecteurs sinon à la brochure croate du moins à cette analyse allemande. Or le chauvinisme allemand, qui dans certain cas vaut le madyar, (ils se valent du reste tous, la preuve en est que j'ai entre les mains un vie de Watteau, par M. A. Rosenberg dont voici le trois premières lignes : " Le grand maître et le fondateur du style rococo, celui que les Français aiment à appeler avec emphase *le plus français de Français* n'appartient pas à la race française. C'est un flamand d'origine, etc. etc.") le chauvinisme, non plus que la science allemande, n'a rien trouvé à retorquer à l'ensemble de la démonstration, du reste toute en textes musicaux, qu'il suffirait de simplement copier ici, comme ils l'ont été dans la revue allemande. Seulement sur la question de l'hymne autrichien, M. W. Tappert, de Berlin, s'est permis de faire observer, non pas que Haydn n'avait pas utilisé l'air croate, mais que, composé de 53 notes, les 13 premières seules seraient croates, et que du reste ces 13 premières se retrouvent aussi bien dans un rondeau de Telemann (Hambourg 1728), et dans d'autres documents antérieurs, parmi lesquels il cite un processionnal *Ubi est spes mea* du XIVme siècle, de Prague ! Mais Prague ! Et au XIVme siècle ! Il ne s'aperçoit pas que nous retombons en plein slavisme ! Du reste avec la meilleure foi du monde, il déclare : " *Haydn würde* 1733 *in Rohrau geboren, seine Familie soll aus Kroatien stammen. Das will ich nicht bestreiten* ". " *Celà je ne veux pas le contester* " il est vrai que c'est pour se demander si, après 57 ans, le compositeur " pouvait encore se souvenir d'une mélodie entendue dans sa jeunesse ". Encore une naïveté, qui ne se discute pas, quand on connaît la prodigieuse mémoire de certains musiciens, de Mahler par exemple, (à qui les savants reconnaissent une conformation de crâne parfaitement identique, paraît-il, à celle du vieux maître,) et surtout quand on réfléchit qu'il n'y a pas à *se souvenir* de ce qu'on peut avoir dans le sang et tout aussi inconsiemment dans la mémoire. Or si un érudit de la taille de M. Tappert ne s'échappe qu'au XIIme paragraphe de la démonstration Kuhac, croyez bien que c'est faute de mieux et qu'il a pourtant du bien frotter et mettre ses lunettes pour examiner de près les autres, avant de les laisser passer. Et l'un des plus probantes est la mélodie du " *Hier liegt vor Deiner Majestät im Staub die Christenschaar* ". (Messe de Maria Zell) dont nous avons deux variantes d'Haydn (la seconde sur les paroles : " *Gott soll gepriesen werden sein Nam'gebenedeit* ") et que toutes deux



Chapelle du chateau de Kismarton.

correspondent exactement à deux variantes croates du même air. Sans compter que, en ce qui concerne cette messe, qu'Haydn voulut, à la demande du prince Esterhazy " populaire et religieuse " nous avons le témoignage formel du Père Dominicain Aloys Russwurm, à qui le prêtre croate Ivan Berlakovitch, organiste à Maria Zell, a raconté qu'Haydn lui avait formellement demandé de lui recueillir quelques-uns des airs pieux, que chantaient les pélerins slovènes de Carinthie et de Carniole, arrivant à Maria Zell. (Slovène et croate c'est tout un). Kuhac en cite sept qui ont été utilisés dans cette seule messe.

Il va sans dire que cet emploi des airs populaires est, je ne saurais assez insister, tout ce qu'il y a de plus légitime et n'enlève rien au génie d'Haydn, inventeur trop original pour qu'on puisse lui reprocher d'avoir fait en somme ce que tout le monde a toujours fait. Cependant pour bien montrer à nos lecteurs de quoi il s'agit, c'est-à-dire non pas de ressemblances et d'animilations, mais de main mise volontaire, de citation textuelle, je veux leur montrer au moins un seul exemple, que je choisis tout à fait au hasard, car il sont tous aussi probants.

Finale de la symphonie en *mi* bémol majeur:



Et voici l'un des chants slaves les plus répandus en Croatie, Dalmatie, Carniole et Syrie :



Hâtons-nous d'ajouter que je me chargerais de démontrer si j'en avais le temps et la place qu'il s'agit non seulement de thèmes et de motifs, mais de la sonorité spéciale d'un forte portion de la musique d'Haydn. Beaucoup de ses *finale* de symphonie font penser à des *kolo.* Et M. Marcel Mantandon, qui a passé son enfance au milieu de populations plus proches des Slaves que moi, me fait remarquer que l'accent croate de cette musique est tel que Brahms lui-même lorsqu'il prend à Haydn son choral de Saint Antoine, pour en exécuter ses délectables variations op 56ª, arrive à exposer le thème de façon à le rendre aussi slave que possible. Bien comprendre Haydn, se pénétrer de lui, amène infailliblement à se slaviser soi-même.

Quant à cette origine croate, que la critique allemande reconnaît n'avoir pas à contester, la meilleure preuve en est l'inscription de la tombe de la mère d'Haydn : " *Allhier ruhet meine liebe Ehewirthin* ANNA-MARIA HAIDIN. *Ist gestorben*



Le chateau des princes Esterhazy a Kismarton.

aen 23 *Feb.* 1754 *Ihres Alters* 45". Ainsi le père d'Haydn lui-même s'appelait encore Haidin, ce qui en croate est le nom d'une céréale ou d'une graminée.

Et maintenant qu'on me permette de donner l'assurance que je suis, signant cet article, fort éloigné de tout esprit d'hostilité à l'égard de la Hongrie. Son zèle un peu âpre et tout neuf à s'approprier ce dont elle ne se serait pas soucié il y a quelques années, me touche au contraire jusqu'à un certain point. Ne contient-il pas l'aveu implicite de sa pénurie de grands musiciens ? Ce n'est pas la faute des Madyars, si des préoccupations vitales de premier ordre les ont empêchés de s'adonner jusqu'ici aux beaux-arts, autant que les autres peuples, et les ont contraints à l'humiliation d'avoir à accepter le plupart de leurs grands hommes de leurs nationalités slaves. Si Haydn est hongrois ce n'est qu'en tant que croate et nous savons qu'il ne parla jamais, lui, que de *son* Autriche et de *son* empereur. Le grand poète Petœfi est fils de Slovaques, qui s'appelaient Petrovitch. Le plus grand musicien hongrois actuel, M. Mihailovitch, ne s'est pas donné la peine de madyariser beaucoup son nom comme ce pauvre Tchèque de Svoboda, l'auteur du délicieux ballet *Viora*, qui moyennant la naturalisation à un franc vingt-cinq devint Szabados. Erkel, Volkman et Kœssler sont des Allemands et M. de Dohnanyi ne s'est jamais défendu de ses origines slovaques. Reste Liszt, mais M. de Bertha lui-même nous apprend qu'il n'eut de hongrois que le nom et ce qu'il faut penser de son madyarisme. L'âpre nostalgie d'un grand musicien, qui pousse aujourd'hui les Madyars à s'annexer Haydn, est un sentiment qui les honore jusqu'à un certain point, mais que faire contre la force des choses ! Ils n'ont su conserver chez eux encore hier, ni Liszt, ni Joachim, ni Goldmark, ni Mahler, ni Dohnanyi, ni Vogrich, ni Nikisch : les voici réduits à essayer de retenir ceux qui ne peuvent se défendre : les morts. Et ce faisant il ne leur reste entre les mains qu'une poignée de cendres. Le jour où ils auront parmi eux un vraiment grand musicien vivant, ils n'y tiendront plus.

William Ritter.




I. CRÂNE DE J. HAYDN.

LE CRÂNE D'HAYDN

Le crâne d'un homme célèbre est toujours un objet d'intérêt et d'étude. Celui de Joseph Haydn est particulièrement digne de curiosité. Tout d'abord l'histoire de sa découverte est singulièrement romanesque. La voici.

En 1820, le duc de Cambridge assistait à Kismarton (Eisenstadt), résidence hongroise des princes Esterhazy, à une exécution de la *Création*, donnée en son honneur, et il s'écriait, en manière de compliment : Heureux celui qui eut à son service un homme comme Haydn, et qui possède encore ses restes mortels !

Cette réflexion frappa le prince Nicolas Esterhazy, lequel, il faut l'avouer, ne s'était aucunement soucié du sort réservé à la dépouille d'Haydn, depuis le 31 mai 1809, date de la mort de ce grand artiste. La vanité, peut-être aussi le remords décidèrent le prince à revendiquer ses droits sur le cercueil de son ancien maître de chapelle. On apprit qu'Haydn reposait dans un cimetière de Vienne. On obtint le permis d'exhumer. On ouvrit la tombe ; c'était bien celle d'Haydn ; les habits et la perruque étaient intacts au milieu des ossements. Mais, oh surprise ! le crâne manquait !

Sur l'ordre du prince alarmé, la police se mit en campagne et porta ses soupçons sur un certain nombre de collectionneurs viennois qui partageaient à ce moment la passion naissante de la crâniologie. Ces recherches finirent par atteindre un nommé Johann Peter, directeur d'un établissement pénitentiaire de la Basse Autriche, et disciple fervent des doctrines ostéologiques du Docteur Gall. Peter avoua qu'il avait dérobé le crâne d'Haydn dans les circonstances suivantes, et il consigna lui-même son récit, plus tard, dans son testament. [1]

[1] Ces documents ont été publiés par moi dans le Tome 49 des Bulletins de la *Société Anthropologique* de Vienne (1909 in-4°), qui a bien voulu mettre ces clichés à la disposition de la revue *S. I. M.*

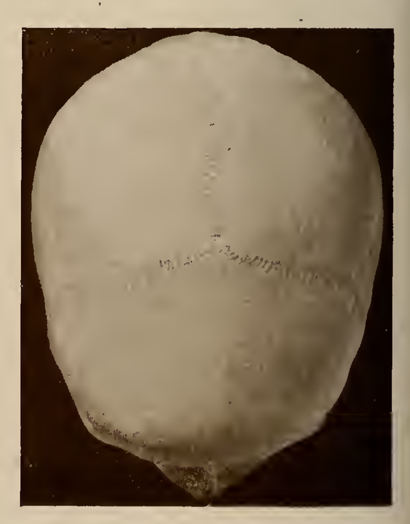
“Partisan décidé des méthodes de Gall, j'ai tenté, écrivit Peter, de poursuivre ses études et entrepris de rassembler les crânes de tous les individus que j'avais pu connaître vivants, et dont l'examen pouvait servir à confirmer mes idées... Lorsque le célèbre Haydn mourut je ne pus résister à l'envie de me procurer son crâne. Et, à ce désir, se mêlait le sentiment particulier de rendre hommage à un grand homme en préservant ses ossements d'une profanation possible.

Or, Haydn avait été enterré au cimetière “Am Hundsthurm”. On aurait même probablement ignoré le lieu exact de sa sépulture, si un pauvre homme, son élève, n'avait par reconnaissance, fait les frais d'une plaque toute simple. Je n'eus donc ni difficulté, ni scrupule à m'emparer d'un corps sans maître dont personne ne s'était soucié. Le gardien du cimetière reçut quelque argent, et m'introduisit de nuit. J'étais accompagné de trois amis : Rosenbaum, secrétaire du comte Esterhazy, Jungmann et Ulmann, fonctionnaires à Vienne. La tombe ouverte, le crâne fut enlevé et déposé chez moi dans un coffret de bois précieux, surmonté d'une lyre et garni à l'intérieur de soie et de velours. Mes amis ont souvent contemplé chez moi cette précieuse relique...”

2. Crâne d'Haydn.

Cependant le crâne ne se trouvait plus chez Peter, lorsque la police de 1820, se présenta pour s'en emparer. Les événements avaient obligé Peter à renoncer à la phrénologie, et à se défaire de sa collection. Le crâne d'Haydn avait été donné à l'ami Rosenbaum, qui le traitait avec les plus grands égards.

La police continua ses menaces et ses perquisitions. Rosenbaum fut mandé, et déclara qu'il s'était, lui aussi, séparé de ces ossements, qui effrayaient sa femme, et les avait pieusement fait inhumer dans différents cimetières. On se retourna contre le pauvre Peter, lui promettant cette fois de l'indemniser de tout ce qu'avait pu lui coûter l'acquisition et l'aménagement du crâne précieux. Le médecin particulier du prince, le docteur von Guldner, vint lui-même promettre à Peter une récompense princière si la crâne se retrouvait. De guerre lasse Peter insista auprès de Rosenbaum et tous deux d'accord remirent aux autorités le chef décharné de l'auteur de la *Création*. Tout s'apaisa. Mais Peter, malgré ses démarches, ne put jamais obtenir un centime de la générosité du prince.



3. Crâne d'Haydn

Le 23 novembre 1820, le prince Esterhazy put

faire écrire à son chapelain de Kismarton : " *Ci-joint le crâne d'Haydn, dont le cercueil vous est parvenu le 7 de ce mois. Il avait été dérobé par des audacieux ; l'intervention de la justice a permis de le retrouver. Avec l'aide du bedeau, et en secret, déposez le dans la tombe à sa place.*"

Il semblait que l'incident fut clos. Malheureusement, ou plutôt heureusement pour l'histoire, le crâne livré à la police n'était pas celui d'Haydn ! Est-ce Rosenbaum seul, qui exécuta cette substitution comme le prétendit Peter, ou bien les deux compères étaient-ils de connivence ? Personne ne le saura jamais. Toujours est-il, que le véritable crâne resta entre les mains de Rosenbaum, et que ce dernier, à son lit de mort, fit à Peter la déclaration suivante :

" *Mon ami, je tiens à ce que le crâne d'Haydn, que nous vénérons tous, rentre de nouveau en ta possession. Le voici, garde le bien, et en secret. Tu sais par expérience le cas qu'il faut faire de la parole d'un prince. Tu n'as rien reçu de ce qui t'avait été promis en* 1820. *Donc, que ce crâne soit légué par toi au Conservatoire des Amis de la musique,* [1] *qui pourra en prendre soin honorablement. Haydn n'était point sujet du prince Esterhazy, par conséquent celui-ci ne peut émettre aucune réclamation. Et le Conservatoire des Amis de la musique est capable résister à toute tentative de violence, à laquelle toi, tu pourrais bien succomber...*"

Voilà donc Peter en possession de l'objet de son culte favori. Les années passent, et avant de mourir, l'excellent crâniologue rassemble dans son testament, sous la foi du serment, tous les éléments de cet étrange roman. Il proclame sa volonté de léguer le crâne aux Amis de la musique.

Mais il n'est pas obéi. Sa veuve, mue par on ne sait quels scrupules de conscience, partagée entre le désir de restituer le crâne à la tombe de Kismarton, et la crainte d'avoir à faire, une fois encore, avec la police et le prince, se décide à s'affranchir de tout souci. Elle donne le crâne d'Haydn en 1839 au docteur Haller, avec toutes les preuves de son authenticité. Et le crâne continue ses périgrinations.

En 1852 Haller, sans doute embarrassé d'une responsabilité comme celle-là, trouve l'occasion de se défaire de l'importun cadeau. Il écrit au Dr. Rokitansky :

" *Très honoré professeur !*

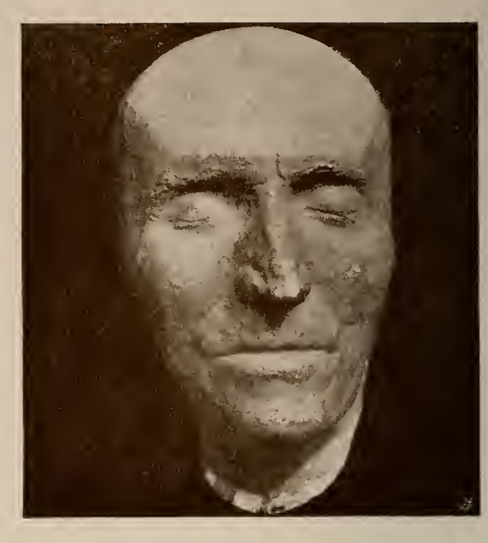
" *M. J. Peter décédé, et dont j'étais le médecin, avait dans sa jeunesse montré un véritable enthousiasme pour la phrénologie... Sa veuve me fit cadeau de deux crânes, l'un d'Haydn, l'autre de Elisabeth Rose... Je crois agir dans l'esprit des premiers possesseurs de ces ossements en vous priant de déposer ces restes précieux dans le Musée que vous avez l'intention d'ériger à la science qui vous doit tant...*"

Installé dans un Musée, Haydn ne devait pas y demeurer longtemps. Le professeur Kundrat, successeur de K. Rokitansky estima que ce crâne était la propriété personnelle du savant auquel il avait été donné. Le crâne fit retour aux héritiers Rokitansky, qui, enfin, eurent le courage d'exécuter le geste dont Haydn attendait au Champs Elysées la réalisation, depuis 90 ans. Le 19 mars 1895 ils

[1] Fondé à Vienne en 1813.

firent présent du crâne vagabond aux Amis de la Musique qui le garderont précieusement, et lui ont donné une place d'honneur au milieu de leur admirable collection musicale.

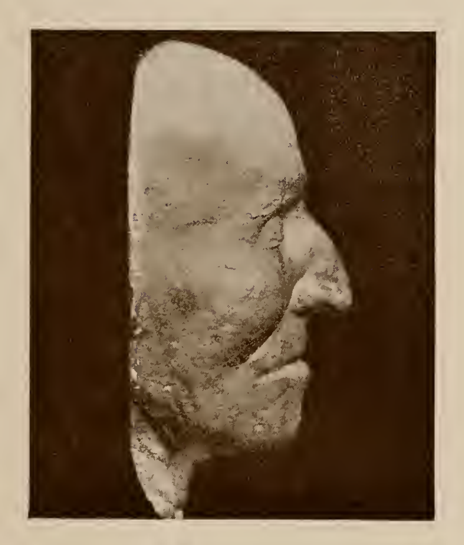
Cette histoire funèbre et romanesque mérite-t-elle crédit ? Il semble bien que oui. Mais nous devons nous demander s'il est d'autres moyens que ces textes, d'arriver à l'identification dont on veut avoir la certitude lorsqu'il s'agit d'un artiste comme Joseph Haydn.



4. Masque mortuaire d'Haydn.

Remarquons tout d'abord quelles sont les caractéristiques de ce crâne. Elles peuvent se résumer ainsi : le front est bas, mais régulier, le nez fortement asymétrique au préjudice du côté gauche, le menton avance nettement.

Il est aisé de vérifier cette physionomie générale au moyen des portraits si nombreux qui représentent le maître.[1] Mais le parti pris d'idéalisation dont presque tous ces portraits offrent la preuve rend notre examen assez difficile. Mieux vaut recourir au masque mortuaire de



5. Masque mortuaire d'Haydn.



6. Masque mortuaire d'Haydn.

[1] Voir l'étude iconographique de M. Henry Marcel au début de ce fascicule.



7. Masque de Beethoven.



8. Profil d'un adulte radiographié.



9. Masque d'Haydn.

Haydn, qui se trouve actuellement au Musée de la Ville de Vienne.[1] Ce moulage est un des meilleurs qu'il m'ait été donné d'examiner. L'épaisseur du plâtre y est régulière et les parties molles du visage n'ont pas eu à souffrir de la compression, comme il arrive si souvent. Malheureusement le masque s'arrête au visage et n'englobe pas le crâne.

Or, nous trouvons ici les signes dont la phrénologie nous avait signalé la présence : front peu élevé, normalement arrondi, nez dévié franchement vers la gauche, lèvre inférieure débordante.

L'expérience décisive consisterait à pouvoir introduire le crâne à l'intérieur du masque et à vérifier ainsi l'ossement par le plâtre. Une expérience de ce genre n'est pas nouvelle. On l'a tentée à propos de Schiller, de Beethoven et de Bach. Toutefois, elle présente des difficultés. Après la mort, les tissus se détendent et le masque fléchit. En outre, et ceci est important, les rapports exacts de ces deux éléments, l'ossature et la masse charnue n'ont rien d'absolu. Jusqu'ici du moins, les lois qui régissent ces rapports n'ont pas été dégagées.

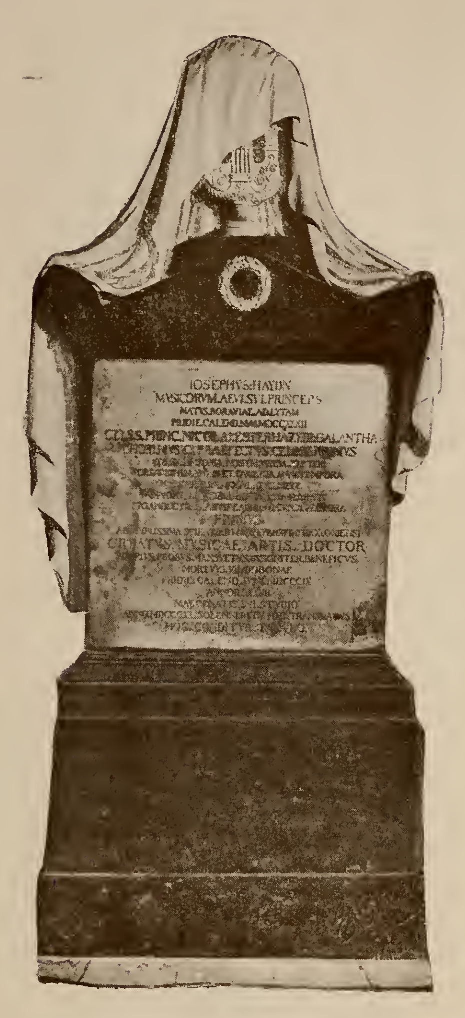
10. Crâne de Beethoven placé dans son masque.



11. Crâne d'Haydn placé dans son masque.

[1] C'est l'œuvre d'Elsler, père de Fanny Elsler la célèbre danseuse. Ce masque a lui-même toute une histoire et passa par différentes mains avant d'arriver au musée de la Ville de Vienne.

J'ai donc eu recours aux rayons X. J'ai radiophotographié un certain nombre de visages adultes, de profil, et de telle sorte que fussent visibles à la fois les contours des os et ceux des tissus. La figure 8 montre une épreuve de ce genre, prise parmi beaucoup d'autres. Le résultat de ces expériences, que je publierai à quelque jour, et qu'il serait trop long d'analyser ici, confirme entièrement l'essai d'identification tenté par nous. On peut s'en rendre compte par les figures 10 et 11.[1]



Tombeau d'Haydn a Kismarton.

Enfin la pathologie nous apporte un dernier argument, en signalant encore une fois la déformation des fosses nasales. On sait en effet qu'Haydn souffrait d'un polype nasal, dont John Hunter à Londres lui avait conseillé de se faire opérer. Haydn, déjà vieux, avait préféré finir ses jours avec cette infirmité, Or, les affections de ce genre entraînent des altérations de l'ethmoïde, l'atrophie des certaines parties des muqueuses et l'érosement de la fosse nasale atteinte par le mal. Je crois qu'il est possible, malgré l'état défectueux de la cavité nasale du crâne d'Haydn, de reconnaître encore ici tous les caractères de cette maladie. Ainsi s'explique d'ailleurs la déviation du nez si manifeste sur le masque mortuaire, et la déformation de la narine droite visible sur certains portraits, notament sur la médaillon d'Irwach.[2]

Tout s'accorde donc pour amener l'historien, le phrénologue et l'anatomiste à cette conviction que le crâne, soustrait par Peter, et confié à la garde des Amis de la musique de Vienne, est bien celui du musicien Joseph Haydn. Il resterait à tirer de cette constatation des conclusions physiologiques et esthétiques dont le développement ne conviendrait pas ici et pour lesquelles la science n'est pas encore en possession de toutes ses méthodes.

Dr. Julius Tandler,
Professeur à l'Université de Vienne.

[1] Nous ajoutons ici la même expérience pour le crâne et le masque de Beethoven.

[2] Voir p. 27.

UNE LETTRE D'HAYDN

A IGNACE PLEYEL

Ignace Pleyel, né en 1757 Ruppersthal, près de Vienne fut d'abord élève de Wanhall, puis de Joseph Haydn. Artiste prodigieusement organisé, Pleyel (qui le croirait aujourd'hui !) fut reconnu par Mozart comme le successeur désigné d'Haydn,[1] et le public ratifia cette prédiction. En 1791, alors que Pleyel, maître de chapelle à Strasbourg, songeait à fuir la révolution, il fut appelé à Londres par une de ces grandes entreprises de festival, qui étaient nouvelles à cette époque. L'impressario Gallini venait en effet d'engager Haydn pour une saison de concerts, où le maître devait diriger une série d'œuvres nouvelles devant un public enthousiaste. Un autre impressario chercha aussitôt à provoquer la concurrence en opposant à l'auteur de la *Création* le seul homme capable de diviser les suffrages des amateurs. Il s'adressa à Pleyel.

Pleyel devint ainsi, et à son insu, le rival de son maître. L'histoire de cette lutte organisée par deux spéculateurs, et mettant aux prises deux artistes, qui s'aimaient et s'estimaient de la même famille musicale, n'a pas encore été écrite en détail. Toutefois, on sait à présent, et surtout depuis la publication du " Livre de voyage " d'Haydn, [2] que les coteries ne parvinrent pas à troubler la bonne harmonie qui unissait Pleyel à Haydn.

Pleyel arrive à Londres le 23 décembre, et le 24 Haydn va dîner chez lui. Le 31 ils assistent tous deux à la *Pastorella Nobile* de Guglielmi. Le 17 janvier 1792 Haydn écrit à son amie Marianne : " Pleyel s'est montré dès son arrivée si modeste à mon égard qu'il a reconquis toute ma sympathie. Nous sommes très souvent ensemble, et cela l'honore. Il sait ce qu'il doit à son père. Nous partagerons notre gloire, nous rentrerons contents chacun chez nous." Et le 13 février : " On critique beaucoup l'audace de Pleyel. Mais cependant je l'aime encore ; je suis toujours à son concert et le premier à applaudir." Toutefois Pleyel, qui avait le génie des affaires, se vengea de ces désagréments. sur son impressario. Il tira parti de cette situation assez fausse, et imposa des conditions pécunières plus avantageuses pour lui que celle qui lui avaient été promises à Strasbourg.

Les bons rapports entre Haydn et Pleyel ne se démentirent plus. Un document conservé dans les archives de la maison *Pleyel* en nous apporte le témoi-

[1] Voir Lettre de Mozart de 1784, publiée par Pohl. (II p. 45).

[2] *Haydn's Tagebuch*, publié par M. Engl, (Breitkopf et Härtel 1909 in 8⁰).

gnage. En 1802, Haydn écrivait à son disciple, fixé à Paris, la lettre suivante, dont il n'est pas sans intérêt de reproduire le fac-similé.

GUSTAVE LYON.

Vienne, le 6 juillet 1802.

Mon très cher Pleyel

Cette lettre te sera remise par M. Haensel, mon élève en composition, jeune homme charmant, d'un excellent caractère, et fort bon violoniste. Il a désiré que je lui fasse faire ta connaissance, afin de pouvoir user de celle-ci à l'occasion. Tu pourras juger de ses talents par ses trois quatuors nouveaux. Il est au service d'une dame polonaise, la princesse Lubomirsky. Je le recommande à ta bienveillance.

Et je tiens aussi à te remercier de tout cœur de la splendide édition de tes quatuors, que tu m'as fait parvenir par L. Pichl, et qui par sa belle gravure, son beau papier, sa correction, t'assureront l'immortalité. Quel dommage cependant que, dans l'édition petit-format, achetée par moi 52 fl. à Pichl, il manque deux pages à ces quatuors. J'ai prié Pichl de t'écrire pour le remplacement de ces pages.

Une nouvelle preuve de ton zèle m'est arrivée de Hongrie, par le Sieur Hummel de Berlin, sous la forme de trois quatuors et d'une symphonie en mi bémol, de format de poche. On ne fera rien de plus beau, ni de plus magnifique. Que le ciel récompense tes efforts ! Tu enrichis ainsi et mon talent musical et le tien ! Je souhaiterais bien un peu de repos sur mes vieux ans, afin de pouvoir te donner des nouvelles de mes travaux ; peut-être cela viendra-t-il tout de même ! En tout cas, porte-toi bien, et aime ton vieil *Haydn* — comme lui-même fut et restera toujours ton ami. Amen.

Mes compliments à ton aimable épouse.

Mon Prince arrivera à Paris ce mois ci. Va lui rendre visite. Je te prie de faire prendre à la poste la lettre qui attend depuis si longtemps et de me l'envoyer.

Liebster Pleyel!

Wienn den 6ten 10bre
802.

Ueberbringer dieses mein Herr Haensel mein Compositions Schüller, ein liebenswürdiger junger Mann mit dem schönsten Carracter, zugleich ein sehr guter Violin Spieler wünscht durch mich deine bekanntschaft um ihm im nöthigen fall an die hand zu gehen, sein Talent zeigt sich auch seinen 3 neuen quartetten erkennen, er steht in Diensten bey der höchstseligen Fürstin Lubomirsky: ich empfehle ihn dessentwegen in deine volle Gewogenheit: vor wenig Tagen ist die Antwort von dem Hand für die durch Hr. Pichl übersendete außerordentlich schöne Auflag deiner quartetten welche sich im ganzen wegen dem schönen Stich, Papier und Correctheit dessentwegen viel... nur schade, daß mir in den kleinern Format, welches ich von Pichl um 52 f gekauft habe, zwey Blätter von deinen quartetten des Siebten werk abgehen, ich ersuchte dessentwegen Hr. Pichl um das abgehende zu ersetzen an dich zu schreiben: einen neuen beweiß deines fleißes erhielte ich vor kurzem durch Hr. ... aus Berlin mit 3 quartetten und einer Sinfonia in Es im großen Format, schöneres und prächtigeres kann man nicht mehr sehen, der Himmel belohne deine bemühungen, und vergrößert dadurch mein und dein Musicalisches Talent. Nur wünschte ich 10 Jahr meines hohen Alters zu rückzulegen, um dir noch etwas neues von meinen arbeiten mitzutheilen zu können — Vielleicht kann es doch noch geschehen. indessen lebe wohl, und liebe deinen alten Haydn — so strebt dein freund war, und verbleiben wird. Amen.

Mein Compl. an deine liebe Gemahlin.

Dein Fürst wird noch zu Ende dieses Monaths in Paris eintreffen. besuche ihn
ich bitte dich auch um die Güte den mich adressirten schon lang liegen gebliebenen brief aus zu lösen und anhero zu schicken

Lettre d'Haydn a Pleyel, qui se trouve dans les Archives de la Maison *Pleyel*.

HAYDN ET LE CONSERVATOIRE DE PARIS

Quelques jours avant le sacre de Napoléon 1e, le bruit de la mort d'Haydn se répandit dans Paris. Le Conservatoire résolut de faire célébrer un service funèbre en l'honneur du " dieu de la Symphonie ", et d'y exécuter avec les plus belles œuvres du maître, le " Requiem " de Mozart, et le " de profundis " de Gluck.

Haydn l'apprit et fut extrêmement flatté, quoiqu'un peu surpris, de cet hommage prématuré. La nouvelle fut démentie, mais le Conservatoire tenait à son Requiem, l'exécuta quand même et avec succès.

En 1805, le maître Autrichien eut l'occasion de rendre la politesse. Le Conservatoire qui faisait figurer ses symphonies à tous ses exercices, envoya Chérubini lui remettre une médaille d'Or.

Un moulage de la médaille existe à la Bibliothèque du Conservatoire mais la lettre qui accompagnait ce témoignage d'admiration n'avait pas été retrouvée. Grâce à l'obligeance de Mr le Prince Esterhazy et à l'amabilité de Mr Mereny, bibliothécaire de son Altesse, nous pouvons donner ci-contre la reproduction de ce document.

Haydn repondit par lettre suivante, dont le texte est donné par les journaux de l'époque :

" Je vous prie, Messieurs, de recevoir mes remercîments et de les faire agréer aux membres du Conservatoire, au nom duquel vous avez eu la bonté de m'écrire.

Ajoutez bien, que tant qu'Haydn vivra, il portera au cœur le souvenir de l'intérêt et de la considération qu'ils lui ont témoignés. "

Nous nous sommes adressés à nos éminents confrère MM. C. Pierre et J. Tiersot pour savoir où se trouvait l'autographe de la réponse d'Haydn. Il n'est pas au Conservatoire. Si l'un de nos lecteurs connaissait le sort de cette lettre, probablement égarée en 1815, lors de la suppression du Conservatoire, il rendrait service à tous les amis l'érudition et du maître viennois.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Paris, le 7. messidor an 13 de la République française.

26 juin 1805

Le Conservatoire de France
à Haydn

Les Membres du Conservatoire de France pénétrés des plus profonds sentimens d'Estime et de vénération pour l'Immortel talent d'Haydn ont le plus vif désir d'Inscrire le nom de cet artiste célèbre dans les fastes de l'établissement

L'Expression de ce Vœu porté à l'Illustre Haydn par Chérubini ne peut être que bien accueilli; les Membres du Conservatoire pleins de cette confiance chargent leur Collègue de remettre, au Grand homme qu'ils Considèrent comme l'un des Pères de l'art musical, l'Empreinte du Monument que le Conservatoire espère voir Elever dans son sein et dont le type a été choisi pour consacrer l'heureuse époque de la fondation de cet Etablissement

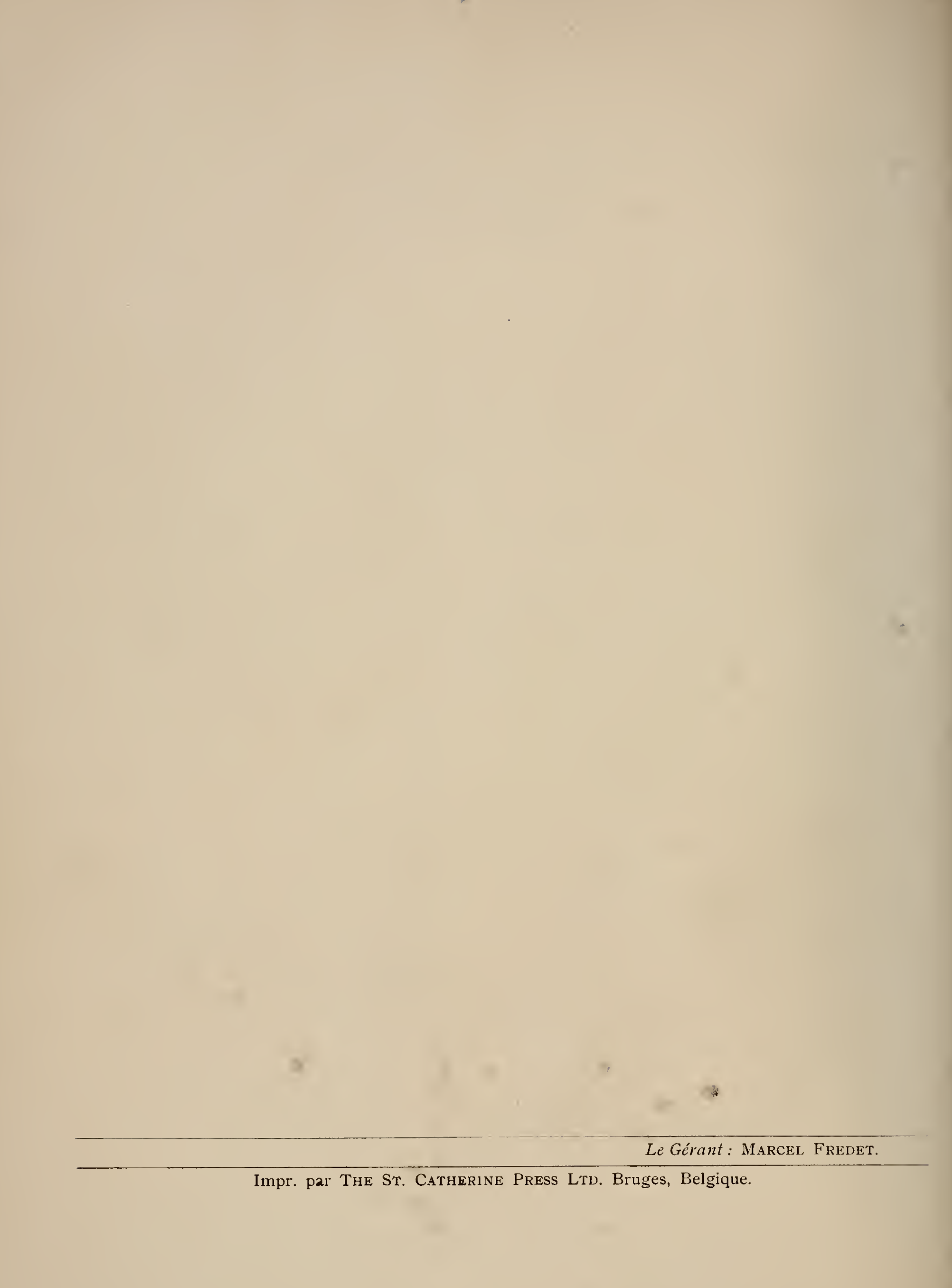
Puisse ce légitime hommage d'admiration pour l'un des plus grands génies qui ont illustré la République des arts être agrée par Haydn, il deviendra pour le Conservatoire de France un Trophée dont il s'honorera à jamais

Au nom des Membres du
Conservatoire de France

Méhul Gossec Sarrette

Cherubini

Lettre a Haydn, dont l'original se trouve au chateau de Kismarton



Le Gérant : MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.

LA SALLE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Depuis que le transfert du Conservatoire est chose décidée, depuis que les travaux d'aménagement, rue de Madrid, ont prouvé la volonté d'abandonner le vieil Hôtel des Menus Plaisirs, les amateurs se sont demandé avec anxiété quel sera le sort de l'excellente salle, où ils viennent chaque dimanche rendre hommage à la musique. Allait-elle disparaître sous la pioche indifférente et sans que personne protestât ? L'Etat l'abandonnerait-il au sort des enchères, ou la concéderait-il aux P.T.T., en quête d'un Hôtel des Téléphones ?

Ces inquiétudes ont pris corps, et ont été très heureusement formulées par notre confrère Raymond Bouyer dans un article de l'Echo de Paris, dont tout le monde a remarqué la précision et le bon sens. " Pour une fois que nous possédons une vraie salle de concert, écrit Raymond Bouyer, on nous promet de la détruire à brève échéance... Une République athénienne et sincèrement musicienne aurait tout fait, même l'impossible, afin de l'épargner. Et cela pour deux raisons : " raison sentimentale et raison technique ". La salle du Conservatoire est le seul monument profane dont puisse se réclamer l'histoire de la musique à Paris. La salle du Conservatoire possède une acoustique modèle.

Mais, nous ne sommes pas en république athénienne. Le sentiment et la musique trouvent dans notre ministère des Finances certaines oppositions dont rien ne peut éluder la logique budgétaire. Paris, qui va bientôt être la seule grande ville au monde à ne pas posséder un Conservatoire construit spécialement pour ce but, Paris et la France, n'ont guère en ce moment les moyens de sauvegarder une salle de concert, lorsque celle-ci représente quelques centaines de mille francs. Tout est là.

A moins que l'opinion publique ne s'émeuve et ne fasse connaître sa volonté. Le respect des souvenirs artistiques et des intérêts historiques, le sens de

la préservation des belles choses, sont encore assez puissants chez nous pour détourner l'audace des combinaisons purement administratives. L'incident de l'Hôtel Biron en est une preuve récente.

Le sanctuaire menacé peut être sauvé par l'effort commun de tous ; si cet effort est bien dirigé.

Or voici que la Société Internationale de musique vient de déléguer son président Charles Malherbe et un membre de son bureau, Adolphe Boschot, auprès de M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts pour demander le classement de la salle du Conservatoire au nombre des monuments historiques. D'autre part, plusieurs de nos amis, et notamment M. E. Risler, avaient dès le mois de novembre attiré l'attention de notre comité sur ce délicat problème, et demandé à notre président de s'en occuper.

Le moment semble donc venu d'agir résolûment, et nous considérons comme notre devoir d'en appeler à tout ce que Paris et la France compte de véritables amis de l'art musical, afin de créer ce mouvement d'opinion irrésistible devant lequel les bureaux s'inclineront.

Des maîtres éminents nous ont envoyé le précieux témoignage de leur opinion, et dès maintenant voici des lettres qui nous permettent de prendre position dans ce débat.

Le Caire, 28 *janvier* 1910.

Cher Monsieur,

Il va sans dire que je suis de tout cœur avec vous dans cette question de la salle du Conservatoire dans laquelle on a entendu à Paris, pour la 1re *fois, les symphonies de Beethoven. De plus, son ornementation en fait un objet d'art qui vaut d'être conservé pour lui-même. Je ne parle pas de la sonorité : trop vantée ; cette salle ne suffit plus aux exigences de l'orchestre moderne ; mais elle serait merveilleuse pour des concerts de musique de chambre ou de petit orchestre.*

Tout à vous. C. SAINT-SAËNS.

Monsieur,

Il y a à féliciter grandement tous ceux qui plaident cette cause :

Conserver INTACTE la salle des Concerts du Conservatoire ; conserver son escalier et le salon qui précède la loge des jurys.

Tout appartient à l'histoire, dans ce souvenir unique.

Très à vous.

J. MASSENET.

Cher Monsieur,

Je suis entièrement de votre avis ; il faut faire l'impossible pour empêcher la destruction de la Salle de Concert du Conservatoire.

Cette Salle a servi de berceau à la musique symphonique en France.

Puis elle possède des qualités acoustiques spéciales qu'il est fort incertain qu'on rencontre dans une nouvelle salle.

Je suis donc de tout cœur avec les Amis de la Musique ; *c'est à dire avec vous...*

BOURGAULT DUCOUDRAY.

Cher Monsieur,

Je souscris sans réserve *au projet qui a pour but de sauvegarder la salle du Conservatoire, et je suis disposé à m'employer dans la mesure de mes moyens pour le faire triompher...* REYNALDO HAHN.

Monsieur,

Je suis de tout cœur avec vous, Monsieur. Il faut faire l'impossible pour conserver cette admirable salle... I. PHILIPP.

Cher Monsieur,

Croyez que je m'associe moralement, très volontiers, à vos efforts pour obtenir que la salle des Concerts du Conservatoire soit classée parmi les monuments historiques et nous soit, de ce fait, conservée... PAUL DUKAS.

Monsieur,

Sauver de la destruction la salle des Concerts du Conservatoire est œuvre pie. Je souhaite bien ardemment que votre généreuse initiative puisse la mener à bonne fin...

PALADILHE.

Monsieur,

Il faut absolument conserver la Salle du Conservatoire. Je crois qu'il doit y avoir à ce sujet accord complet entre tous les musiciens.

Je m'associe de tout cœur à la campagne de la Société Internationale *et à celle des* Amis de la Musique... GEORGES HÜE.

Monsieur,

Il serait certainement très regrettable que la Salle du Conservatoire disparut : tant de souvenirs glorieux pour la musique française y sont attachés, que ce monument mérite d'être conservé et je ne saurais trop approuver la Société Internationale de Musique *et la* Société des Amis de la Musique *de leur heureuse initiative.*

GUY ROPARTZ.

Cher Monsieur,

Je suis heureux de m'associer à la demande de la Société Internationale de Musique, de classer la salle des Concerts du Conservatoire parmi les monuments historiques. Il serait tout à fait malheureux de voir disparaître cette Salle merveilleuse, comme acoustique, et qu'on ne pourra pas remplacer.

D'illustres souvenirs s'y rattachent et sont précieux pour l'art musical en France. Par son emplacement, il me semble aisé de la séparer des autres bâtiments projetés. C'est un temple de la musique et de l'art pur. Jamais on ne retrouvera son équivalent !

Pour ma part, j'approuve ae toutes mes forces la démarche de l' S. I. M., et je fais des vœux sincères pour sa réussite auprès du Ministère des Beaux-Arts, si dévoué aux idées vraiment artistiques...

A. GUILMANT.

Cher Monsieur,

Certes, la Salle du Conservatoire doit être conservée et classée parmi les monuments historiques. On peut dire d'elle qu'elle est en quelque sorte le berceau de la musique symphonique en France. Là, en effet, se sont produits pour la première fois les plus grands et immortels chefs-d'œuvre de notre art. Là s'est formé et développé le goût des générations qui nous ont précédé, lequel a si puissamment contribué à l'épanouissement vivifiant et réconfortant auquel nous assistons aujourd'hui.

Ces motifs ne suffiraient-ils pas pour que cette salle fut à jamais classée parmi les monuments historiques ? Mais elle a un autre titre à sa conservation, titre qui ne peut être contesté par personne : c'est sa merveilleuse acoustique ! Je crois que nulle salle au monde ne réunit au même degré les qualités nécessaires pour la musique symphonique classique.

On a dit quelquefois de la célèbre Société des Concerts du Conservatoire qu'elle était et devait être le " Louvre de la Musique ". *Nos chefs-d'œuvres doivent rester dans ce cadre* unique, *si bien fait pour eux. Là seulement, ils sont mis en pleine lumière et acquièrent toute leur valeur. Les en arracher en détruisant la salle serait porter un coup fatal à l'art musical. Le Ministère ne le voudra pas !*

Ce berceau de la musique, ce modèle d'acoustique doit être conservé comme un objet précieux, autant par un sentiment de reconnaissance que par intérêt bien entendu de l'art...
Th. Dubois.

M. Henry Marcel, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale avoue quelques craintes, bien légitimes chez qui connaît comme lui l'administration :

...... Quant à la manifestation que vous désirez faire en vue de la conservation par classement de la salle du Conservatoire, j'y adhère pleinement en principe, mais j'ai tous les doutes du monde sur son efficacité...... Par quels moyens, dans de telles conditions, conserver la petite salle de Concerts, partie intégrante de bâtiments démolis, sans reconstruire tout le gros œuvre qui s'appuie à ces bâtiments et sans ménager tout autour des dégagements et des issues...... C'est évidemment à des observations de ce genre que se heurtera la démarche que vous voulez effectuer......

H. Marcel.

C'est là envisager le côté financier de ce projet. Il paraît bien évidemment en effet, que l'Etat, dans le besoin actuel de nos finances publiques ne montrera pas un bien grand désintéressement. Ajoutons toutefois qu'avant même que le mot de souscription n'ait été prononcé, nous avons reçu de plusieurs abonnés des Concerts, des offres, qui se montent à plusieurs milliers de francs déjà.

M. Debussy est assez pessimiste :

Cher Monsieur,

Il me paraît difficile de garder, toute seule, la Salle des Concerts du Conservatoire, sans retenir aussi le Musée et la Bibliothèque, ces trois monuments formant un tout, d'ailleurs sans harmonie, mais tout de même inséparable sans gâchis.

Au surplus, la salle en question a été très bonne : elle ne l'est plus. Les richesses de l'orchestration moderne y prennent un aspect "bal public" *bien désastreux. Je ne prendrai pas parti dans la question de juger qui a raison dans ce débat ! Elle est incommode à plaisir ; et le souvenir des vieux maîtres s'y augmente d'un parfum de moisi, sans agrément.*

On peut la garder comme curiosité, je vous le concède. Toutefois, s'il y a un effort à faire, je le verrais plus volontiers dirigé vers une salle de concert, répondant mieux aux besoins de la musique moderne.

Voilà mon opinion, dont la sincérité pourra peut-être excuser l'irrespect...

Claude Debussy.

En effet, et l'auteur de Pelléas a raison, il faut séparer complètement l'idée d'une exécution moderne et celle de la salle du Conservatoire. Ce qui importe c'est de préserver un monument appartenant à l'histoire, et de l'affecter au but pour lequel il a été si merveilleusement approprié, c'est à dire aux auditions classiques. Il demeure bien entendu que cet effort de préservation ne fera aucun tort à tous les projets d'avenir qui permettraient de doter Paris d'une grande salle de concert, salle capable de donner le recul nécessaire aux quelques centaines d'exécutants requis par les auditions d'aujourd'hui et de demain.

M. D'Indy précise très heureusement le caractère et la destination de la salle du Conservatoire :

Cher Monsieur,

Il serait évidemment très intéressant, archéologiquement, de conserver la Salle du Conservatoire.

Elle pourrait être consacrée à la présentation des œuvres antérieures au XIXe siècle; car, si sa sonorité est excellente pour Bach, Haydn, Mozart et Beethoven, (jusqu'à 1820*), elle est absolument insuffisante pour toute la musique moderne,* 9e *Symphonie et Messe en Ré comprises ; pour Berlioz, Wagner, les Français actuels, et à fortiori les Allemands comme Strauss et Mahler. Quand on y exécute de pareilles œuvres, on est obligé d'en modifier et d'en dénaturer la sonorité.*

Je crois donc que cette Salle pourrait être conservée, non plus sous le nom de " Conservatoire " qui n'aurait plus de raison d'être, mais sous la dénomination de " Salle de Musique ancienne " *ou quelque chose d'approchant......*

VINCENT D'INDY.

Chez M. Messager, que nous sommes allés voir, qui est ici doublement intéressé comme artiste et comme chef d'orchestre de la Société des Concerts, nous rencontrons les mêmes opinions " La salle ne convient plus à ce que nous jouons, et à ce que nous voulons jouer. Sans parler de l'avenir et des symphonies comme celle que Gustave Mahler nous prépare, qui réclameront mille exécutants, on peut dire que toute la musique à partir de la Neuvième de Beethoven est à l'étroit dans la salle du Conservatoire. Nous ne sommes pas une société de musique rétrospective ; tous les membres de notre Société sont accoutumés à la musique la plus nouvelle. Nous n'avons donc aucune raison d'être particulièrement classiques et d'étouffer dans une salle trop étroite. La salle de Conservatoire est parfaite pour une musique d'un certain genre, pour exécuter l'Héroïque avec trente musiciens, ainsi que la dirigea Beethoven en 1808 *et que Weingartner la fit entendre au Palais Lobkowitz il y a deux ans... Mais aujourd'hui on veut de grandes masses, de*

grandes sonorités, de grands plans et de grandes lignes ! C'est l'évolution de la musique et du public qui rend la Salle du Conservatoire insuffisante... "

La thèse de M. Messager vient tout à fait à l'appui de la nôtre. Elle prouve qu'il existe à Paris, pour la symphonie classique un cadre parfait. Sauvons ce cadre et sauvons du même coup la tradition d'un art, que nos grandes salles et nos grands orchestres ont si sensiblement modifiée qu'il ne n'en restera bientôt plus rien. La confiance dans les progrès de l'art, la foi dans le modernisme peuvent fort bien s'allier au respect de l'ancien. Ne laissons pas disparaître un chaînon de cette histoire de la musique et surtout songons qu'il s'agit ici de la symphonie classique, de l'âge héroïque de notre musique Européenne. Paris a la gloire de posséder un temple, où Gossec, Haydn, Mozart, Beethoven peuvent être vénérés comme ils doivent et comme ils ont voulu l'être. L'art actuel y déborde mais les vieux Maîtres s'y trouvent à l'aise. N'est pas assez ? Et ne devons-nous pas à ces créateurs de la musique quelques mètres de terrain guettés par la spéculation.

Que tous nos amis, tous nos lecteurs, tous les maîtres, les amateurs, les professionnels, les abonnés du Conservatoire nous fassent parvenir leurs opinions et joignent leur initiative à la nôtre. Parmi tous les sauvetages, dont Paris offre en ce moment le spectacle admirable, celui-ci serait peut-être le plus efficace, et le plus durable. Les désastres matériels se réparent, les inondations s'oublient. Les catastrophes de l'art pèsent éternellement sur l'humanité.

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° *La revue musicale* S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° *Sur la présentation de leur carte, les* Amis *bénéficieront d'une réduction de* 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez MM. Bouwens van der Boijen et Cie, 6, Square de l'Opéra.

Chez M. Demets, 2, rue de Louvois ;

Chez M. Max Eschig, 3, rue Laffitte ;

Chez M. Marcel Jumade, 69, rue Condorcet ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg.

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. Delaplane, 48, rue Monsieur le Prince, 10 % *sur l'Histoire de la Musique de* M. Landormy.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*



LES ORIGINES DU "STYLE CLASSIQUE"
DANS LA MUSIQUE ALLEMANDE DU XVIIIe SIÈCLE [1]

Quiconque aime la musique et la connaît un peu, sent nettement les différences qui séparent le grand style préclassique de J.S. Bach et de Hændel, du style dit "*classique*" de la fin du XVIIIe siècle, — l'un, avec son ample rhétorique, rigoureusement déduite, sa savante écriture polyphonique, son esprit objectif et général, — l'autre, clair, spontané, mélodique, reflétant les nuances changeantes d'âmes individuelles qui se mettent tout entières dans leurs œuvres, et qui bientôt en arriveront aux Confessions à la Rousseau, de Beethoven et des romantiques. Il semble qu'entre ces deux styles il se soit écoulé plus d'un âge d'homme.

Or, qu'on remarque les dates : J. S. Bach meurt en 1750, Hændel en 1759. En 1759, meurt C. H. Graun. En 1759, Haydn donne sa première symphonie. L'*Orfeo* de Gluck est de 1762 ; les premières sonates de Phil. Em. Bach, de 1742. Le génial protagoniste de la Symphonie nouvelle, Johann Stamitz, est même mort avant Hændel, — en 1757. Ainsi, les chefs des deux grands courants artistiques vivaient ensemble, côte à côte. Le style de Keiser, de Telemann, de Hasse, des symphonistes de Mannheim, qui est la source du style des classiques Viennois, est contemporain des œuvres de J. S. Bach et de Hændel. — Bien plus, il avait, de leur vivant, la primauté sur eux. Dès 1737 (l'année qui suit *La Fête d'Alexandre* de Hændel, et qui précède *Saül* et toute la

[1] Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la musique, professé à la Faculté des Lettres de Paris, en 1909-1910.

suite des magnifiques oratorios), Frédéric II de Prusse, alors Kronprinz, écrivait au prince d'Orange :

" *Les beaux jours de Händel sont passés, sa tête est épuisée, et son goût hors de mode.* "

Et Frédéric II opposait à cet art " *hors de mode* " celui de " *son compositeur* ", comme il nomme C. H. Graun.

En 1722-3, quand J. S. Bach se présentait pour la succession de Kuhnau au Kantorat de St Thomas à Leipzig, on lui préférait de beaucoup Telemann ; et ce ne fut que parce que Telemann, après coup, ne voulut pas de la place, qu'elle fut donnée à J. S. Bach. Le même Telemann, dès le début de sa carrière, en 1704, encore à peine connu, tenait en échec le glorieux Kuhnau : tant était déjà fort le courant de la mode nouvelle. Ce courant ne fit que s'affirmer avec les années. Un poème de Zachariä, qui reflète assez exactement l'opinion des cercles les plus cultivés de l'Allemagne de son temps, *Le Temple de l'Éternité*, écrit en 1754, met sur la même ligne Hændel, Hasse et Graun, célèbre Telemann dans des termes où l'on parlerait aujourd'hui de J. S. Bach, [1] et, quand il arrive à J. S. Bach et à " *ses fils mélodieux* ", il ne trouve plus à glorifier en eux que les virtuoses, rois de l'orgue et du clavier. Ce jugement est encore celui de l'historien Burney, en 1772. — Et certes, il est bien fait pour nous surprendre aujourd'hui. Mais nous devons nous garder des indignations faciles. Il n'y a pas grand mérite, du haut des deux siècles qui nous séparent, à laisser tomber un mépris écrasant sur les contemporains de J. S. Bach et de Hændel, qui les ont mal jugés. Il est plus instructif de tâcher de les comprendre.

Et d'abord observons l'attitude de J. S. Bach et de Hændel eux-mêmes vis-à-vis de leur temps. Ni l'un ni l'autre n'affecte de ces poses fatales de génie incompris, où se complaisent nos grands ou nos petits grands hommes d'aujourd'hui. Ils ne s'indignent point. Et même, ils sont en fort bons termes avec leurs rivaux plus heureux. J. S. Bach et Hasse étaient excellents amis, pleins d'estime l'un pour l'autre. Telemann avait noué, dès l'enfance, une amitié cordiale avec Hændel ; et il était en si bons termes avec J.S. Bach, qu'il fut parrain de son fils Philippe Emanuel. J.S. Bach confia l'éducation musicale de son fils préféré, Wilhelm Frie-

[1] "... *Mais qui est ce vieillard, qui de sa plume légère, plein d'une ardeur sacrée, enchante le Temple Eternel ? Ecoutez ! Comme bruissent les vagues de la mer ! Comme les montagnes poussent des cris d'allégresse et des hymnes au Seigneur ! Comme un harmonieux* Amen *remplit d'un saint effroi l'âme pieuse ! Comme tremblent les temples du fracas religieux de l'Alleluya ! Telemann, c'est toi, toi, le père de la sainte musique...* "

demann, à J. Gottlieb Graun. — Donc, rien d'un esprit de parti. Des deux côtés, des hommes supérieurs qui s'estiment et qui s'aiment.

Essayons d'apporter à leur étude le même généreux esprit d'équité, de compréhension et de sympathie. J. S. Bach et Hændel n'y perdront rien de leur grandeur colossale. Mais nous aurons la surprise de trouver autour d'eux une quantité de belles œuvres, de beaux artistes pleins d'intelligence et de génie ; et il ne nous sera pas impossible de comprendre les raisons des préférences des contemporains. En dehors de la valeur individuelle de ces artistes qui est souvent très grande, c'est leur esprit qui a mené aux chefs-d'œuvre classiques de la fin du XVIIIe siècle. J. S. Bach et Hændel sont comme deux montagnes qui ferment une époque ; mais Telemann, Hasse, Jommelli, et les gens de Mannheim sont les rivières qui se sont frayé un chemin vers l'avenir. Comme ces rivières se sont jetées ensuite dans de plus grands fleuves, — Mozart, Beethoven, — qui les ont absorbées, nous les avons oubliées, tandis que nous voyons toujours au loin les grandes montagnes. Mais il faut être reconnaissants envers ces novateurs. La vie était avec eux ; et ils nous l'ont transmise.

*
* *

On connaît la fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, lancée en France, vers la fin du XVIIe siècle, par Charles Perrault et Fontenelle, qui opposaient à l'imitation de l'antiquité l'idée cartésienne du progrès, — et reprise, une vingtaine d'années plus tard, par Houdar de la Motte, au nom de la raison et du goût modernes.

Cette querelle dépassait la personnalité de ceux qui la lancèrent. Elle répondait à un mouvement universel dans la pensée européenne ; et l'on trouve dans tous les grands pays de l'Occident et dans tous les arts des symptômes analogues. Ils sont frappants dans la musique allemande. La génération des Keiser, des Telemann, des Mattheson, dès l'enfance, éprouve une aversion instinctive pour ceux qui représentent l'antiquité en musique, pour les contrapontistes, les canonistes. A l'origine de tout le mouvement, est Keiser, dont l'influence artistique fut profonde et s'exerça d'une façon décisive sur Hasse, Graun, Mattheson,[1] (aussi bien

[1] Graun se nourrit à Dresde, des partitions de Keiser. Hasse professait encore, en 1772, son admiration sans bornes pour ce musicien, "*un des plus grands,* disait-il, *que le monde ait jamais possédés,*" quant à Mattheson, il fut, en beaucoup de choses, le porte-paroles et le champion de Keiser.

que, d'ailleurs, sur Hændel lui-même). Mais le premier qui manifesta ces sentiments d'une façon nette, insistante et répétée, fut Telemann.

Dès 1704, il se représente, en face du vieux musicologue Printz, comme Démocrite en face d'Héraclite.

" *Il pleurait amèrement sur les extravagances des mélodistes d'aujourd'hui. Et moi, je riais des ouvrages non mélodiques des vieux.* "

En 1718, il cite pour son compte ces vers français :

" *Ne les élève pas* (les anciens) *dans un ouvrage saint.*
Au rang où dans ce temps les auteurs ont atteint. "

C'est une déclaration bien franche, pour les modernes, contre les anciens. Qu'est-ce donc que les modernes, pour lui ? Les modernes, ce sont les mélodistes.

" *Singen is das Fundament zur Music in allen Dingen.*
Wer die Composition ergreifft, muss in seinen Sätzen singen. "

(" Le chant est le fondement de la musique tout entière. Qui compose doit chanter dans tout ce qu'il écrit. ")

Et Telemann ajoute qu'un jeune artiste doit se mettre à l'école des mélodistes italiens et jeunes-allemands, et non à celle " *des vieux, qui contrepointent à tire larigo, mais qui sont dénués d'invention, et qui font quinze à vingt voix obligées, où Diogène lui-même avec sa lanterne ne trouverait pas une goutte de mélodie.* "

Le plus grand théoricien musical de l'époque, Mattheson, ne parlait pas autrement. Dans sa *Critica Musica* de 1722, il se vantait " *d'avoir été sans vanité* [1] *le premier à insister énergiquement et expressément sur l'importance de la mélodie* "... Avant lui, dit-il, il n'y avait pas un auteur musical, " *qui ne sautât par-dessus cette première, plus excellente, et plus belle partie de la musique, comme un coq par-dessus des charbons chauds.* "

S'il ne fut pas le premier, comme il le prétendait, il fit du moins le plus de bruit. En 1723, il engagea une lutte violente en l'honneur de la mélodie contre les *Kontrapunktisten*, que représentait un organiste de Wolfenbüttel, Bokemeyer, savant et combatif comme lui. Mattheson ne voyait dans le canon et le contrepoint qu'un exercice intellectuel, sans prise sur le cœur. Pour amener son adversaire à résipiscence, il prit pour arbitres Keiser, Heinichen, et Telemann, qui se prononcèrent pour lui. Bokemeyer se déclara vaincu, et remercia Mattheson de l'avoir converti

[1] Il en avait beaucoup, au contraire, suivant son habitude : car on a vu, par les citations même de Telemann et par l'exemple de Keiser, qu'il avait des devanciers.

à la mélodie, “ *comme à l'unique et vraie source de la musique pure*, ” (“ *als der einzigen und wahren Quelle echt musikalischer Kunst.* ”)[1]

Telemann disait :

“ *Wer auf Instrumenten spielt muss des Singens kündig seyn.* ” (“ *Qui joue des instruments, doit être instruit du chant.* ”)

Et Mattheson dit :

“ *Quelque morceau qu'on écrive, vocal ou instrumental, tout doit être* cantabile. ”

Cette importance prédominante donnée à la mélodie *cantabile*, au chant, faisait tomber les barrières entre les divers genres de musique, en leur donnant à tous pour modèle le genre où s'épanouissait dans toute sa perfection la mélodie vocale et l'art du chant : l'opéra italien. Les oratorios de Telemann, de Hasse et de Graun, les messes de l'époque, sont en style d'opéra.[2] Dans son *Musikalische Patriot* de 1728, Mattheson rompt des lances contre le style cotrapontique à l'église ; là comme ailleurs, il veut établir “ *le style théâtral* ”, parce que ce style permet, selon lui, d'atteindre mieux que tout autre le but de la musique religieuse, qui est d'exciter les passions vertueuses. Tout est, ou doit être, pour lui, *théâtral*, au sens le plus vaste du mot “ *theatralisch* ”, qui veut dire : imitation artistique de la nature. “ *Tout ce qui agit sur les hommes est théâtral... La musique est théâtrale.. Le monde entier est un théâtre géant.* ” — Ce style théâtral pénétrera la musique entière, même dans ces provinces qui semblent le plus à l'abri, le *lied*, la musique instrumentale.

* * *

Mais ce changement de style ne marquerait pas un progrès vivant,

[1] Bokemeyer fut même si soumis qu'il écrivit un petit traité de la mélodie, et l'adressa à Mattheson, afin que celui-ci le corrigeât.

[2] Hændel et J. S. Bach eux-mêmes ne sont pas restés indemnes de la contagion de l'opéra. Sans parler des 40 opéras de Hændel, j'aurai occasion de montrer dans un prochain ouvrage, combien ses oratarios, ses Psaumes, ses Te Deum ont d'éléments dramatiques. Quant à J. S. Bach, il est bien caractéristique qu'il ait pris pour librettiste de ses premières cantates Erdmann Neumeister, qui écrivait dans une préface qu'une cantate “ *n'est autre chose qu'un morceau d'opéra* ”, et qui en fait introduisit en Allemagne la cantate religieuse en style d'opéra. En prenant parti pour ce genre de cantates dramatiques, avec récitatif et airs, Bach choquait bien des gens. On sait que les piétistes de Mühlhausen, où il était maître de chapelle en 1708, le forcèrent à démissionner, parce qu'ils étaient indignés par ses cantates trop frivoles, par son style de concert ou d'opéra à l'église. On a noté des souvenirs des opéras de Keiser dans ses plus célèbres cantates. Est-il besoin de rappeler aussi ses cantates profanes, les unes mythologiques, les autres réalistes et bouffes, et le réemploi qu'il fit de fragments considérables de ces compositions dans ses œuvres religieuses ? Il ne voyait donc pas toujours de limite bien tranchée entre le style profane et le style religieux. — Mais J. S. Bach et Hændel étaient protégés contre l'excès du style d'opéra pour leur génie choral et contrapontique, qui s'accordaient mal avec l'opéra d'alors.

si l'opéra lui-même, qui était le modèle commun, n'avait été transformé, à la même époque, par l'introduction d'un élément nouveau qui allait se développer avec une rapidité stupéfiante : l'élément symphonique. Ce qui est perdu, du côté de la polyphonie vocale, se retrouve du côté de la symphonie instrumentale. La grande conquête de Telemann, de Hasse, de Graun, de Jommelli, à l'opéra c'est le *recitativo accompagnato*, les grandes scènes récitatives avec orchestre dramatique. [1] C'est par là qu'ils seront des révolutionnaires au théâtre de musique. Une fois l'orchestre introduit dans le drame, il sera maître de la place. En vain criera-t-on autour d'eux qu'ils ruinent le beau chant. Eux, qui le soutenaient contre l'ancien art contrapontique, ne craignent pas de le sacrifier, au besoin, à l'orchestre. Jommelli, si respectueux de Métastase pour tout le reste, lui tiendra tête sur ce seul point, avec une obstination inébranlable. [2] — Il faut lire les doléances des vieux musiciens :

" On n'entend plus la voix, l'orchestre est assourdissant. "

Dès 1740, aux représentations d'opéras, on ne pouvait plus comprendre les paroles des chanteurs, si l'on ne suivait sur le *libretto* : l'accompagnement étouffait les voix. [3] Et l'orchestre dramatique continua de se développer, au cours du siècle. " *L'immodération de l'accompagnement instrumental*, dira Gerber, *est devenue de mode générale.* "

L'orchestre déborde si bien le théâtre que, de très bonne heure, il s'affranchit et prétend être lui-même théâtre et drame. Dès 1738, Scheibe, le plus intelligent des musicologues allemands avec Mattheson, écrivait des symphonies-ouvertures, qui exprimaient " *le contenu des pièces* ", à la façon des ouvertures de Beethoven pour *Coriolan*, ou pour *Leonore*. [4]

[1] Je ne veux point dire qu'ils en furent les inventeurs. L'*Accompagnato* remonte aux premiers temps de l'opéra vénitien. Mais, à partir de Leonardo Vinci et de Hasse, (aux environs de 1725-30), ces grands monologues dramatiques, récités avec orchestre, se développèrent d'une façon inattendue et magnifique.

[2] Non pas que Métastase fût ennemi du *récitativo stromentale*. Il était un trop parfait poète-musicien pour ne pas en sentir l'effet dramatique. Dans une lettre à Hasse, du 20 octobre 1749, à propos de l'opéra *Attilio Regolo*, il note avec précision les endroits où les instruments doivent peindre l'état d'esprit du héros, accompagner ses réflexions, traduire ses hésitations intérieures, exprimer non seulement les paroles, mais l'âme qui, sous les paroles, sent parfois tout autrement qu'elle ne parle. En un mot, il reconnaît clairement le pouvoir qu'a l'orchestre de traduire la tragédie intérieure. Mais ce pouvoir même lui semblait inquiétant. La tragédie intérieure menaçait de déborder sur l'action ; la poésie était en danger d'être noyée par la musique ; et Métastase, qui avait au sens si fin de l'équilibre de tous les éléments théâtraux, " *la esatta proporzione dello stile drammatico proprio dell'Opera* ", comme dit Arteaga, devait tenir la main à ce que fût strictement limitée dans chaque acte la part de *recitativo con stromenti*.

[3] Voir Lorenz Mizler : *Musical. Bibl.* 1740, Leipzig, t. II. p. 13, — cité par W. Kleefeld : *Das Orchester der deutschen Opera*, 1898. — Voir aussi Mattheson : *Die neueste Untersuchung der Singspiele*, 1744, Hambourg

[4] Les ouvertures de Scheibe pour *Polyeuctes ein Märtyrer* et pour *Mithridates.* Christ. Heinr. Schmid, dans sa *Chronologie des deutschen Theaters*, 1755, Leipzig, nomme cet essai, " *une grande chose mémorable de l'année.* " — Voir Carl Mennicke : *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, 1906, Leipzig.

Et je ne parle pas des descriptions en musique, qui foisonnaient dans l'art allemand vers 1720, comme on le voit par les railleries de Mattheson dans sa *Critica Musica.* Le mouvement venait de l'Italie, où Vivaldi et Locatelli, sous l'influence de l'opéra, écrivaient des concertos à programme, qui se répandirent dans l'Europe entière.[1] Puis, ce fut la musique française, "*subtile imitatrice de la nature*",[2] dont l'influence fut prépondérante sur le développement de la *Tonmalerei* (peinture en musique) dans l'art allemand.[3] — Mais ce que je tiens à noter, c'est que même les adversaires de la musique à programme, ceux qui comme Mattheson raillaient l'extravagance des descriptions de batailles, de tempêtes, des calendriers musicaux,[4] des symbolismes puérils qui représentaient en contrepoint le premier chapitre de St. Mathieu, l'arbre généalogique du Sauveur, ou qui, pour exprimer les douze apôtres du Christ, écrivaient douze parties, — ceux-là même étaient des partisans les plus résolus du droit de la musique instrumentale à pénétrer et à traduire la vie de l'âme.

"*On peut très bien représenter avec de simples instruments*, dit Mattheson, *la grandeur d'âme*, *l'amour*, *la jalousie*, *etc. On peut rendre toutes les inclinations du cœur par de simples accords et leur enchaînement sans paroles*, *en sorte que l'auditeur saisisse et comprenne la marche*, *le sens*, *la pensée du discours musical*, *comme si c'était un véritable discours parlé.*"[5]

Un peu plus tard, vers 1767, dans une lettre à Philipp Emmanuel Bach, le poète Gerstenberg de Copenhague exprimait, avec une netteté parfaite, l'idée que la vraie musique instrumentale, et en particulier la musique pour clavier, devait exprimer des sentiments et des sujets précis;

[1] Tels les quatre concertos de Vivaldi, consacrés aux quatre Saisons, ou les concertos *la Tempesta*, *la Notte*, etc. Chacun des concertos des Saisons illustre un programme que lui trace un sonnet. Je renvoie à l'analyse du charmant concerto d'Automne, par M. Arnold Schering. (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*, 1905, Breitkopf). M. Schering a montré l'influence de ces œuvres sur Graupner à Darmstadt, et sur Jos. Gregorius Werner, prédécesseur de Haydn à la direction de la chapelle du prince Esterhazy.

[2] Le mot est de Telemann, en 1742.
Sur les théoriciens français de "limitation" en musique, voir la thèse de M. J. Ecorcheville : *De Lulli à Rameau, l'Esthétique musicale de* 1690 *à* 1730.

[3] Aucun des critiques allemands, qui relèvent, soit pour la louer, soit pour la blâmer, la passion de Telemann pour les peintures musicales, ne manque d'en attribuer la cause à l'influence française. Et Telemann, tout le premier, revendiquait l'honneur de s'être fait en ceci le disciple de la France.

[4] Tel, cet *Instrumental-Kalender* en douze mois, par Jos. Gregorius Werner. Tout est traduit en musique, jusqu'à la longueur des jours et des nuits, qui, étant en février de 10 et de 14 heures, s'exprime par des reprises de Menuets en 10 et 14 mesures. — M. A. Schering se demande si Haydn ne s'est pas souvenu de son prédécesseur dans ses symphonies de jeunesse : *Le soir*, *Le matin*, etc.

[5] *Die Neueste Untersuchung der Singspiele*, 1744. — Mattheson suit ici les traditions de Keiser.

et il espérait que Phil. Emmanuel, qu'il nommait "*un Raphaël en musique*", ("*ein Raffael durch Töne*"), réaliserait cet art.[1]

On était donc arrivé à une conscience très claire du pouvoir expressif et descriptif de la musique pure ; et l'on peut dire que certains des principaux compositeurs allemands de cette époque en furent enivrés, comme Telemann, chez qui la *Tonmalerei*, la peinture en musique, prend la première place.

Mais ce qu'il faut bien voir, c'est qu'il ne s'agissait pas seulement d'un mouvement littéraire, qui voulait introduire dans la musique des éléments extramusicaux, en faire une peinture ou une poésie. C'était une révolution profonde qui s'accomplissait au cœur de la musique. L'âme individuelle s'émancipe de l'impersonnalité de la forme. L'élément subjectif, la personnalité de l'artiste, y fait irruption avec une audace toute nouvelle. — Certes, nous reconnaissons bien la personnalité de J. S. Bach et de Haendel dans leurs puissantes œuvres. Mais nous savons aussi avec quelle rigueur ces œuvres se développent, suivant des lois très strictes, qui non seulement ne sont pas celles de l'émotion, mais qui, manifestement, l'évitent ou la contredisent de parti-pris, que ce soit une fugue, ou une *Aria da capo* ; qui font inévitablement revenir les motifs à des moments et à des places prévues d'avance, alors que l'émotion commanderait de poursuivre, et non de revenir sur ses pas ; qui, d'autre part, ont peur des fluctuations de sentiments, et n'y consentent qu'à condition qu'elles se présentent sous des aspects symétriques, des oppositions un peu raides et mécaniques entre le *f.* et le *p.* entre le *tutti* et le *Concertino*, des *Echos*, comme on disait alors. Il semblait qu'il ne fût pas artistique de livrer d'une façon immédiate son sentiment individuel, et qu'il fallût interposer entre lui et le public le voile de belles formes impersonnelles. Sans doute, les œuvres de cette époque y gagnaient cette apparence de sérénité hautaine, qui recouvre toutes les petites joies et les petites douleurs, et que nous admirons aujourd'hui. Mais combien elles y perdent d'humanité ! — C'est cette humanité qui fait entendre son cri d'émancipation en musique, avec les artistes de la nouvelle époque. Evidemment, nous ne pouvons nous attendre à ce que, du premier coup, elle arrive à la liberté frémissante d'un Beethoven. Et pourtant, les racines de l'art d'un Beetho-

[1] O. Fischer : *Zum musikalischen Standpunkte des Nordischen Dichterkreises*, (Sammelbände der I. M. G. anvier-mars 1904).

ven sont déjà là, comme on l'a montré,[1] dans ces symphonistes de Mannheim, dans cet étonnant Johann Stamitz, dont les trios d'orchestre, écrits aux environs de 1750, marquent un âge nouveau dans la musique instrumentale, qui se fait le souple vêtement d'une âme vivante, toujours en mouvement, perpétuellement changeante, avec ses fluctuations et ses contrastes inattendus.

Je ne voudrais rien exagérer. Ce n'est jamais l'émotion toute pure qu'on peut exprimer en art, ce n'en est qu'une image plus ou moins approchante ; et le progrès d'une langue, comme la musique, est seulement d'en approcher de plus en plus, sans pouvoir y atteindre jamais. Je ne prétends donc point — (ce qui serait absurde) — que les nouveaux symphonistes aient brisé les cadres et délivré la pensée de l'esclavage des formes ; ils ont au contraire établi des formes nouvelles ; et c'est à cette époque que se sont décidément imposés les types classiques de la Sonate et de la Symphonie, tels qu'on les explique aujourd'hui dans les écoles de musique. Mais si ces types ont pu devenir pour nous un peu vieux et surannés, si le sentiment d'aujourd'hui peut s'y trouver à la gêne et passablement étriqué, s'ils ont pris à la longue un air de convention scolastique, — il faut penser combien ils apparaissaient alors libres et vivants, par comparaison avec les formes et le style usités jusque là. Et d'ailleurs, on peut dire que pour les inventeurs de ces formes nouvelles, ou pour ceux qui en firent les premiers emploi, elles semblaient beaucoup plus libres que pour ceux qui suivirent. Elles n'étaient pas encore devenues des formes générales, elles étaient leur forme à eux, modelées suivant les lois de leur propre pensée, sur le rythme de leur respiration. Je ne crains pas de dire que la Symphonie d'un J. Stamitz, moins belle, moins riche, moins abondante, est beaucoup plus spontanée que celle d'un Haydn, ou même d'un Mozart. Elle est faite sur sa mesure. Il crée ses formes, il ne les subit pas.

Et quels êtres primesautiers, que ces premiers symphonistes de Mannheim ! Ils ne craignent pas, à l'indignation des vieux musiciens, et surtout des pontifes du Nord de l'Allemagne, de briser l'unité esthétique, de mélanger les styles, de faire entrer dans leur œuvre, comme dit un critique, " *le boiteux*, *le non-mélodique*, *le bas*, *le burlesque*, *le démembré*, *tous*

[1] Voir surtout les travaux du grand musicologue, à qui revient l'honneur d'avoir remis en lumière Stamitz et son école, à Hugo Riemann dans ses éditions des *Sinfonien der Pfalzbayerischen Schule*, et dans ses articles : *Beethoven und die Mannheimer* (*Die Musik*, 1907-8).

les accès fiévreux de l'alternative continuelle du piano et du forte." [1] Ils profitent de toutes les conquêtes récentes, des progrès de l'orchestre, des recherches harmoniques audacieuses d'un Telemann répondant aux vieux maîtres effarouchés qui lui disent : "*Il ne faut pas aller trop loin*" — "*Jusqu'au fin fond (den untersten Grund), si l'on veut mériter le nom de maître !*" [2] Ils profitent aussi des genres nouveaux, du *Singspiel* qui vient de naître. Ils font entrer hardiment le style comique dans la symphonie, côte à côte avec le style sérieux, au risque de scandaliser Philipp Emanuel Bach, qui voit dans l'irruption du style comique (*Styl so beliebte komische*) un principe de décadence de la musique, [3] — cette décadence qui devait conduire immédiatement à Mozart ! — Bref, leur loi, c'est le naturel et la vie, — cette même loi qui va pénétrer la musique tout entière, qui renouvelle le *lied*, qui fait naître le *Singspiel*, qui même, à un moment, conduira à ces essais de liberté extrême au théâtre musical, qui se nomment *le Mélodrame*, la musique libre côte à côte avec la parole libre.

Ce grand souffle de libération de l'âme individuelle, nous le reconnaissons : il a remué la pensée de toute l'Europe du second tiers du XVIIIe siècle, avant de s'exprimer, en fait par la Révolution française, en art par le Romantisme. Si pourtant la musique allemande d'alors reste fort loin encore de l'esprit romantique, — (bien qu'on en trouve déjà des signes avant-coureurs), — c'est qu'elle fut garantie des excès de l'individualisme artistique par deux sentiments profonds : la conscience du devoir social de l'art, est un patriotisme passionné.

* * *

On sait combien le sentiment germanique était déchu dans la musique allemande, à la fin du XVIIe siècle. On avait d'elle, à l'étranger, l'idée la plus dédaigneusement blessante. Qui ne connaît le mot de Lecerf de la Viéville, en 1705, mentionnant les Allemands, "*dont la réputation n'est pas grande en musique*", — ou celui de l'abbé de Châteauneuf, admirant d'autant plus un virtuose allemand qu'il venait, disait-il, "*d'un pays peu sujet à produire des hommes de feu et de génie*" ? — Les Allemands eux-mêmes souscrivaient à cet arrêt ; et tandis que leurs princes et leurs riches bour-

[1] *Allg. deutsche Bibliothek*, 1791, (cité par M. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun*).

[2] Lettre de Telemann, à C. H. Graun, 15 déc. 1751.

[3] Autobiographie, citée par Nohl : *Musikerbriefe*, 1867, et par C. Mennicke.

geois passaient le temps à voyager en Italie ou en France, à singer les manières de Paris ou de Venise, l'Allemagne était pleine de musiciens français ou italiens qui y faisaient la loi, y imposaient leur style, et avaient toutes les faveurs. J'ai raconté ailleurs [1] un roman de J. Kuhnau : *Le Charlatan musical*, paru en 1700, dont le héros comique est un de ces aventuriers, Allemand celui-là, qui se fait passer pour Italien, afin d'exploiter le snobisme de ses compatriotes. C'est le type de ces Allemands d'alors, qui reniaient leur nationalité, pour participer à la gloire d'être Velches.

Dans les vingt premières années du XVIII[e] siècle, on commence à sentir un changement dans les esprits. La génération musicale qui entoure Hændel, à Hambourg, — Keiser, Telemann, Mattheson, — ne va pas en Italie ; elle y met son orgueil, elle commence à se rendre compte de sa force. Hændel lui-même se refusait d'abord à faire le pélerinage italien ; au temps où il écrivait son *Almira*, à Hambourg, il affectait un grand dédain pour la musique d'Italie. La ruine de l'opéra de Hambourg l'obligea cependant à faire le voyage classique ; et une fois qu'il fut là-bas, il subit le charme de la Circé latine, comme tous ceux qui l'ont une fois connue. Toutefois, il lui prit le meilleur de son génie, sans altérer son génie propre ; et sa victoire en Italie, le triomphe de son *Agrippina* à Venise, en 1708, eut un effet considérable pour le relèvement de l'orgueil national ; l'écho en fut immédiat dans toute l'Allemagne. Encore plus peut-être, le succès de son *Rinaldo* à Londres, en 1711. Qu'on y songe : voilà un Allemand du Nord, qui, de l'aveu de toute l'Europe, avait vaincu les Italiens sur leur propre terrain ! Les Italiens eux-mêmes l'avouaient. Ses partitions italiennes de Londres, on les jouait aussitôt en Italie. Le poète Barthold Feind, en 1715, ne manque pas d'apprendre à ses compatriotes de Hambourg que Hændel était appelé par les Italiens " *l'Orfeo del nostro secolo* "... " *Rare honneur*, ajoute-t-il, *car aucun Allemand n'est ainsi traité par un Italien ou un Français, ces messieurs ayant l'habitude de se moquer de nous.* "

Aussi, avec quelle rapidité et avec quelle violence le sentiment national va-t-il se réveiller en musique, dans les années suivantes ! — En 1728, c'est le *Musikalische Patriot* de Mattheson, qui crie : " *Fuori Barbari !* "

" *Qu'on interdise le métier aux Velches qui nous enveloppent, de l'Est à*

[1] *Le Roman comique d'un musicien allemand*, (*Revue de Paris*, 1 juillet 1900).

l'Ouest, et qu'on les renvoie, par-dessus leurs Alpes Sauvages, se purifier dans le fourneau de l'Etna ! "

En 1729, Martin Heinrich Fuhrmann lance de fameux pamphlets contre *l'Opera-Quark* italien.

Surtout, Joh. Adolf Scheibe relève inlassablement la fierté nationale. En 1737-40, dans son *Critischer Musicus*. En 1745, il dit que Bach, Hændel, Telemann, Hasse et Graun, " *pour la gloire ne notre patrie font honte* (BESCHAMEN) *à tous les autres compositeurs étrangers, quels qu'ils soient... Nous ne sommes plus des imitateurs des Italiens*, ajoute-t-il ; *bien plutôt pouvons-nous nous vanter que les Italiens sont enfin devenus les imitateurs des Allemands... Oui, nous avons enfin trouvé le bon goût en musique, dont l'Italie ne nous avait jamais encore offert le modèle parfait... Le bon goût en musique* (*d'un Hasse, à un Graun*) *est une œuvre de l'esprit allemand* (DEUTSCHEN WITZES) ; *aucune autre nation ne pourra s'enorgueillir de cette supériorité. D'ailleurs, les Allemands sont depuis longtemps de grands maîtres dans la musique instrumentale ; et ils ont conservé cette maîtrise.* "

De même parlent Mizler et Marpurg. Et les Italiens eux-mêmes s'inclinent devant ces arrêts. Antonio Lotti écrit à Mizler, en 1738 :

" *Miei compatrioti sono genii e non compositori, ma la vera composizione si trova in Germania.* "[1]

On voit le changement de front qui s'est produit dans la musique. Il y avait eu d'abord la période des grands Italiens triomphants en Allemagne ; — puis celle des grands Allemands italianisés : Hændel, Hasse. — Et maintenant, voici le temps des Italiens germanisés : Jommelli.

Même en France, où l'on restait beaucoup plus cantonné dans son art, sans trop suivre ce qui se passait en Allemagne, on se rend compte de la révolution qui s'opère. Dès 1734, Séré de Rieux a enregistré la victoire de Hændel sur l'Italie :

Flavius, Tamerlan, Othon, Renaud, César,
Admète, Siroé, Rodelinde, et Richard,
Eternels monumens dressés à sa mémoire,
Des Opéra Romains surpassèrent la gloire.
Venise lui peut-elle opposer un rival?[2]

Grimm, qui était un snob et se fût bien gardé d'afficher une parenté

[1] Voir Carl Mennicke, qui inscrit cette phrase de Lotti en tête de son ouvrage, déjà cité : *Hasse und die Brüder Graun.*

[2] *Epître sur la Musique*, troisième chant.

qui aurait pu lui nuire dans l'opinion, ne manque pas, dans une lettre de 1752 à l'abbé Raynal, de se dire glorieux d'être le compatriote de Hasse et de Hændel. Telemann est fêté à Paris, quand il y vient en 1737. Hasse n'est pas moins bien reçu, en 1750, et le Dauphin le charge d'écrire le *Te Deum* pour l'accouchement de la Dauphine. J. Stamitz fait triompher à Paris ses premières symphonies, vers 1754-5. Et bientôt, les journaux français écraseront Rameau sous la comparaison des symphonistes allemands. Ou plutôt, comme ils disent : "*Nous n'aurons pas l'injustice de comparer les ouvertures de Rameau avec les symphonies que l'Allemagne nous a données depuis douze ou quinze ans...*"[1]

La musique allemande a donc reconquis sa place, à la tête de l'art européen ; et les Allemands le savent. Dans ce sentiment national, tous les autres différends s'effacent, tous les artistes allemands, à quelque groupe qu'ils appartiennent, se donnent la main ; l'Allemagne les unit, sans distinction d'écoles, dans une même reconnaissance patriotique. La poésie de Zachariä, que je citais tout à l'heure, nous montre, vers le milieu du siècle, les chefs de la nouvelle école et les chefs de l'ancienne groupés, pour la gloire de l'Allemagne, dans ce qu'il appelle *le Temple de l'Eternité*.

"... *Avec un joyeux ravissement, la Muse de l'Allemagne voit des cohortes d'artistes, et elle bénit leurs noms, trop nombreux pour pouvoir tenir tous dans les bornes de cet étroit poème, mais que la Renommée grave en lettres immortelles sur les piliers du Temple de l'Eternité... O Muse de l'Allemagne, revendique l'honneur d'avoir ceint tes tempes du laurier musical ! Tu possèdes une multitude de maîtres, plus nombreux et plus grands que la France et le Welschland...*"

Le classement de ces maîtres par Zachariä est bien différent de celui que nous avons l'habitude de faire, aujourd'hui. Mais ils sont presque tous là ; et il se dégage de l'ensemble de leurs gloires une fierté enivrée de la puissance musicale de l'Allemagne.

Ce n'est pas seulement l'orgueil des artistes qui est exalté, c'est leur patriotisme. On écrit des opéras patriotiques. [2] Même dans des cours où règne l'italianisme musical, comme celle de Frédéric II à Berlin, on voit

[1] *Mercure de France*, avril 1772.

[2] Le plus célèbre est le *Günther de Schwarzburg* de Ignaz Holzbauer, joué en 1770 à Mannheim. — Mais déjà Steffani ayant écrit en 1689 un *Henrico Leone*, qui fut joué pour l'inauguration de l'Opéra de Hanovre, et pour le cinquième centenaire du siège de Bardewick par Henri le Lion. — Dans le même genre, il faudrait citer nombre d'œuvres de Schürmann, de Scheibe, etc.

un C. H. Graun chanter les batailles de Frédéric : Hochkirchen, Rossbach, Zorndorf, soit en sonates, soit en scènes dramatiques. [1] Gluck écrit son *Vaterlandslied* (1766) et son *Hermannschlacht* sur des paroles de Klopstock. Bientôt le jeune Mozart, dans ses lettres frémissantes, injurieuses, écrites de Paris (1778), où il traite les Italiens de "*canailles*,... *d'infâmes gredins*", et les Français d' "*ânes*" et de "*stupides Français*", *écrira :*

"*Mes mains et mes pieds tremblent de l'ardent désir d'apprendre aux Français à connaître, à estimer et à craindre toujours davantage les Allemands.* [2]

Ce patriotisme surexcité, qui, à certains points de vue, est fâcheux et un peu attristant chez de grands artistes comme Mozart, en les rendant grossièrement injustes pour le génie d'autres races, a du moins ce bienfait de les faire sortir de leur individualisme orgueilleux ou du dilettantisme énervé qui se satisfait de soi et de quelques cénacles. Dans l'art allemand, dont l'atmosphère était raréfiée, et qui eût péri d'asphyxie, s'il n'avait eu depuis deux siècles, pour respirer, la foi, il fait rentrer le grand air. Ces musiciens nouveaux n'écrivent pas pour eux seuls, ils écrivent pour leur patrie, ils écrivent pour tous les hommes.

Et ici, le patriotisme allemand se rencontre d'accord avec les théories des "philosophes" du temps : L'art ne doit plus être l'apanage d'une élite, il est le bien de tous. Tel est le *Credo* de la nouvelle époque ; et on l'entend répéter sur tous les tons :

"*Qui peut être utile à beaucoup*, dit Telemann, *fait mieux que qui écrit seulement pour un petit nombre.*"

"....*Wer vielen nützen kan,*
Thut besser als wer nur für wenige was schreibet..."

Or, pour être utile, poursuit Telemann, il faut être aisément compris de tous. Par suite, la première loi est d'être simple, facile, clair.

"*Je me suis toujours attaché à la facilité*, dit il. *La musique ne doit pas être une peine et une science occulte, une espèce de magie noire...*

Mattheson, écrivant son *Vollkommene Kapellmeister*, (1739), qui est comme le code du style nouveau, l'Art Musical de la nouvelle école, demande qu'on mette le grand art de côté, ou du moins qu'on le cache : il s'agit d'écrire difficilement de la musique facile. Il dit même que le musicien doit chercher, s'il veut faire une bonne mélodie, à ce que le

[1] On prétend que Graun mourut de chagrin, en apprenant la défaite de Frédéric II à Züllichau (1759).
[2] A son père, 31 juillet 1778.

thème "*ait un je ne sais quoi que tout le monde connaisse déjà.*" — (Naturellement, il ne s'agit pas de formes déjà employées, mais qui semblent si naturelles qu'on croie les connaître). — Et, comme modèles de cette *Leichtigkeit* mélodique, il recommande l'étude des Français.

Les mêmes idées sont exprimées par les hommes qui sont à la tête de l'école berlinoise du *lied*, dont le Boileau fut le poète Ramler. Dans sa préface à ses *Oden mit Melodien* de 1753-5, Ramler qui, lui aussi, donne à ses compatriotes l'exemple de la France, où tout le monde chantait alors, dit-il, dans toutes les classes de la société, écrit :

"*Nous autres Allemands, nous étudions la musique partout ; mais... les airs ne sont pas de ces chants qui passent sans peine de bouche en bouche... Il faut écrire pour tous. Nous vivons en société. Faites nous des* LIEDER, *qui ne soient ni si poétiques que les belles chanteuses ne puissent les comprendre, ni si vides et si plats que les gens d'esprit ne puissent les lire.*"

Les principes qu'il expose ensuite sont excessifs, et poussent la théorie jusqu'à l'extrême.[1] Ils n'en amenèrent pas moins une floraison du style populaire, *im Volkston ;* et le maître le plus parfait du genre, le Mozart du *lied* populaire, Joh. Abr. Peter Schulz dira, dans la préface d'un de ses charmants recueils *im Volkston* (1784) :

"*Je me suis appliqué à la plus grande simplicité et intelligibilité. Oui, même j'ai cherché à donner à toutes mes inventions l'apparence de choses connues déjà, — à condition, bien entendu, que cette apparence ne soit pas une réalité.*"

Ce sont exactement les idées de Mattheson. A côté de ces mélodies en style populaire, surgit une floraison incroyable de musique de société, *Lieder geselliger Freude*, *Deutsche Gesange*, pour tout âge, pour tout sexe, *pour les Hommes allemands* (*für Deutsche Manner*), *pour les Enfants* (*für Kinder*), *pour le beau Sexe* (*für's Schöne Geschlecht*).[2] etc. La musique est devenue éminemment sociable.

Aussi bien, les chefs de la nouvelle école ont-ils admirablement travaillé pour en répandre partout la connaissance et l'amour. Voici les grands concerts qui se fondent. Dès 1715 environ, Telemann commençait à donner des auditions ouvertes, au *Collegium Musicum* qu'il avait fondé à Francfort. Mais ce fut surtout à partir de 1722, à Hambourg, qu'il

[1] Que les mélodies soient accessibles à tous, et n'offrent pas de difficultés à apprendre ; — qu'on en élague tous les ornements vocaux, fioritures, et autres colifichets encombrants, qui viennent du style de l'Opéra ; — que les mélodies aient tout leur sens et tout leur charme, même sans accompagnement, même sans aucune basse... etc.

[2] Voir les *lieder* de Reichardt.

organisa des concerts réguliers, publics et payants. Ils avaient lieu, deux fois par semaine, le Lundi et le Jeudi, à 4 heures. On payait 1 fl. 8 gr. d'entrée. Telemann y donnait des œuvres de toute sorte, morceaux instrumentaux, cantates, oratorios. Ces concerts, fréquentés par les gens les plus distingués de la ville, suivis de près par la critique, dirigés avec soin et avec ponctualité, devinrent si florissants qu'en 1761 on inaugura une belle salle confortable et chauffée, où la musique était chez elle. C'est plus que Paris n'a eu, jusqu'à ces derniers temps, la générosité d'offrir à ses musiciens. — Johann Adam Hiller, maître de Neefe qui fut maître de Beethoven, Hiller qui fut un des champions du style populaire dans le *lied* et au théâtre, où il fonda l'opéra-comique allemand, contribua puissamment, comme Telemann, à propager la musique dans toute la nation, en dirigeant depuis 1763 les *Liebhaberkonzerte* (*concerts des amateurs*) de Leipzig, d'où devaient sortir plus tard les fameux *Gewandhauskonzerte*.

* * *

Nous sommes donc en présence d'un grand mouvement musical, qui est à la fois national et démocratique.

Mais il a un autre caractère, qui est très inattendu : ce courant national charrie une multitude d'éléments étrangers. Ce nouveau style, qui se forme au cours du XVIIIe siècle en Allemagne et qui va s'épanouir à la fin dans les classiques Viennois, est en réalité beaucoup moins pur allemand que le style de J. S. Bach, — qui l'était lui-même beaucoup moins qu'on ne le dit généralement : car J. S. Bach s'était assimilé une partie de l'art de France et d'Italie ; mais chez lui, le fond restait *echt deutsch*. — Il n'en est pas de même avec les musiciens nouveaux. La révolution musicale, qui s'est réalisée dans toute sa plénitude, à partir de 1750 environ, et qui a abouti à la suprématie de la musique allemande sur le reste de l'Europe, était — (si étrange qu'il semble, au premier abord) — le produit de courants étrangers. Les historiens de la musique les plus clairvoyants, en Allemagne, comme M. Hugo Riemann, l'ont bien aperçu, mais sans trop s'y arrêter. Il faut y insister. Ce n'est pas un fait insignifiant ou accessoire que les chefs de la nouvelle musique instrumentale allemande, les premiers symphonistes de Mannheim, Johann Stamitz, Filtz, Zarth, soient originaires de Bohême, comme le réformateur de l'opéra allemand, Gluck, comme le créateur du mélodrame

et du *Singspiel* tragique allemand, Georg Benda. Cette fougue, cet élan spontané, ce naturel de la nouvelle symphonie est un apport des Tchèques et des Italiens dans la musique allemande. Et ce n'est pas non plus un fait indifférent que cette nouvelle musique ait trouvé aussitôt son point d'appui et son centre de rayonnement à Paris, où parurent les premières éditions des symphonies de Mannheim, où J. Stamitz vint diriger ses œuvres, et eut en Gossec un disciple immédiat, — en France, où d'autres maîtres de Mannheim vinrent se fixer, Richter à Strasbourg, Beck à Bordeaux. Ils l'avaient bien senti, ces critiques du Nord de l'Allemagne, hostiles au mouvement, qui qualifiaient ces symphonies de "*symphonies à la récente mode Welsche*"[1] et leurs auteurs de "*musiciens devenus à la mode, à Paris.*"[2]

Ces affinités avec les peuples de l'Ouest et du Sud ne se font pas remarquer dans la seule symphonie. L'opéra de Jommelli à Stuttgart, comme le sera plus tard celui de Gluck, est transformé, revivifié par l'influence de l'opéra français, dont son maître le duc Karl Eugen lui impose le modèle. Le *Singspiel*, l'opéra-comique allemand, a son berceau à Paris, où Weisse avait vu les œuvrettes de Favart, qu'il transplanta chez lui. Le nouveau *lied* allemand s'est inspiré des exemples de la France, comme le disent expressément Ramler et Schulz, — lequel écrit encore des *lieder* sur paroles françaises. Telemann avait reçu une éducation plus française qu'allemande. Il avait appris à connaître la musique française, une première fois à Hanovre, lorsqu'il était au gymnase de Hildesheim, vers 1698 ou 9, — une seconde fois en 1705, à Sorau, où il se nourrit, dit-il, "*des œuvres de Lully, Campra et autres bons maîtres*", et "*s'applique presque entièrement à leur style, si bien qu'en deux ans il fit jusqu'à* 200 *ouvertures françaises*", — une troisième fois, à Eisenach, patrie de J. S. Bach, qui (retenons ce fait) était vers 1708-9 un foyer de musique française, grâce à Pantaleon Hebenstreit qui avait "*installé la chapelle du duc à la manière française*", et y avait si bien réussi qu'à en croire Telemann, "*elle surpassait l'orchestre célèbre de l'Opéra parisien*" Son voyage de 1737 à Paris acheva de faire de Telemann un Français en Allemagne ; et tandis que ses œuvres restaient au répertoire du Concert Spirituel de Paris, lui, à Hambourg, faisait une propagande passionnée pour la musique française. Et n'est-ce pas un trait caractéristique de

[1] *Allgemeine deutsche Bibliothek*, cité par C. Mennicke.

[2] Hiller, 1766.

toute une époque que la tranquillité avec laquelle ce pionnier du style nouveau écrit de lui-même, dans son Autobiographie de 1729 :

" *Quant à mes styles en musique*, — (il ne dit pas " *mon style*,") — *on les connaît. D'abord ce fut le style polonais, puis le style français, et surtout le style italien où j'ai écrit le plus de choses.*"

Je ne puis, dans ces notes rapides, qui ne sont que l'annonce et l'esquisse d'un cours où chacune d'entre elles sera reprise à loisir, insister comme je le voudrais sur certaines influences, en particulier sur l'influence polonaise, dont on tient si peu de compte, et dont le style a cependant fourni nombre d'inspirations aux maîtres allemands d'alors.[1] Mais ce que je veux dès à présent mettre en lumière, c'est que les chefs de la nouvelle musique allemande, bien que pénétrés d'un sentiment national très profond, étaient imprégnés des souffles étrangers, qu'ils avaient recueillis tout le long des frontières de l'Allemagne, — Tchèques, Polonais, Italiens, Français. Ce ne fut pas un hasard, croyons-le bien : ce fut un besoin. La puissante musique allemande avait — a toujours eu — le sang un peu lourd. D'autres pays, d'autres arts (le nôtre par exemple), ont besoin surtout d'aliments, de charbon dans la machine. Ce n'est pas le charbon qui manque dans la machine allemande, c'est l'air. La musique allemande, du XVIII[e] siècle n'était certes point pauvre, elle était plutôt trop riche, encombrée de sa richesse ; la cheminée était bourrée ; le feu risquait de s'éteindre, sans les grands courants d'air que les Telemann, les Hasse, les Stamitz, ont fait entrer par la porte, par toutes les portes ouvertes de France, de Pologne, d'Italie et de Bohême. Ce fut surtout l'Allemagne du Sud, — (le S. O. rhénan, Mannheim, Stuttgart ; et Vienne), — qui fut le foyer d'élaboration de l'art nouveau, comme on s'en aperçoit à la jalousie de l'Allemagne du Nord, qui en fut longtemps l'ennemie.[2]

[1] Telemann, qui connut surtout à Sorau et à Pleise la musique polonaise, " *dans toute la vraie barbare beauté*", ne manque pas, avec sa franchise ordinaire, qui le rend si sympathique, de proclamer tout ce qu'il lui doit : "*On ne saurait croire quelle fantaisie extraordinaire... quelqu'un qui prendrait des notes, pourrait, en huit jours, faire provision d'idées pour sa vie entière. Bref, il y a beaucoup de bon dans cette musique, si on sait s'en servir... Elle m'a rendu des services plus tard, même en maintes œuvres sérieuses... J'ai plus tard écrit dans ce style de grands Concerts et des Trios, que j'ai habillés ensuite d'un habit italien...* "

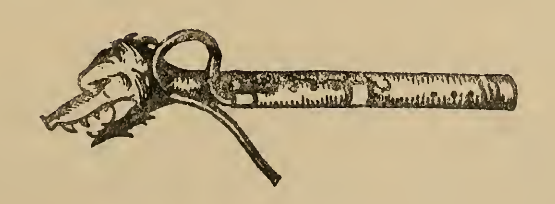
M. Max Schneider a relevé des traces de cette musique polonaise dans les *Sonates méthodiques* et la *Kleine Kammermusic* de Telemann. — Ce fut surtout par l'intermédiaire de la Saxe, dont l'électeur était roi de Pologne, que cette musique se répandit en Allemagne. Même un italianisant comme Hasse en fut touché ; il parle, dans une conversation avec Burney, de " *cette musique polonaise, vraiment naturelle, et souvent très tendre et délicate.* "

[2] C'est même à cette inimitié et au silence obstiné que les critiques du Nord de l'Allemagne faisaient sur les productions de Mannheim, que nous avons dû d'ignorer totalement celles-ci, jusqu'à ces temps derniers, bien qu'en fait, Haydn et Mozart et probablement Beethoven en soient sortis.

Ai-je besoin d'ajouter que ce n'est pas dans la mesquine pensée de diminuer la grandeur ou l'originalité de l'art classique allemand de la fin du XVIIIe siècle, que je veux montrer qu'il doit, pour une bonne part, son renouvellement à des influences ou à des éléments étrangers ? — Il fallait qu'il en fût ainsi, pour que cet art devînt rapidement universel, comme il advint. Ce n'est pas avec un esprit de nationalisme étroit et replié sur soi-même qu'un art s'élève à la suprématie. Cet esprit le conduirait, à bref délai, à périr de consomption, après s'être rongé soi-même. Pour qu'un art soit fort et vivant, il ne faut pas qu'il s'encapuchonne frileusement, peureusement, dans une secte ; il ne faut pas qu'il s'abrite dans une serre, comme ces malheureux arbres qu'on fait pousser dans un pot ; il faut qu'il pousse en terre librement, et qu'il étende librement ses racines, de toutes parts, partout où il y a à boire de la vie. Il faut que l'esprit absorbe tout ce qu'il peut trouver de substantiel dans l'univers. Il n'en gardera pas moins les caractères de sa race ; mais au lieu que cette race s'étiole et s'épuise, comme elle le ferait en ne se nourrissant que de soi, il y transfuse une vie nouvelle, et, par l'apport des éléments étrangers, qu'elle a assimilés, il lui donne un rayonnement d'universalité. *Urbis. Orbis.* Les autres races se reconnaissent en elle ; et non seulement elles s'inclinent devant sa victoire, mais elles l'aiment, et elles s'y associent. C'est devenu la plus grande des victoires auxquelles puisse prétendre un art ou une nation : une victoire humaine.

De ces victoires, si rares, un des plus beaux exemples est, en musique, l'art classique allemand de la fin du XVIIIe siècle. Cet art est devenu le bien, le pain de tous, de tous les hommes d'Europe, parce qu'au fond tous y ont collaboré, tous y ont mis du leur. Si un Gluck, si un Mozart, nous sont si chers, c'est qu'ils sont à nous tous. Tous : Allemagne, France, Italie, ont contribué à les fabriquer de leur esprit et de leur sang.

ROMAIN ROLLAND.



SOUVENIRS INÉDITS DE FERDINAND HÉROLD

UN MUSICIEN FRANÇAIS A VIENNE, EN 1815[1]

Je pars de Venise le 17 mai 1815 à 5 h. du soir avec mon fatal passe-port dirigé vers le Tyrol et la France. J'arrive à Mestre en bateau et le lendemain me voilà à 4 h. du matin emballé dans une mauvaise barraque de voiturin. Nous passons à Trévise, à Valvassone, à San Daniello, où j'ai une longue conversation avec un prêtre sur les affaires du tems. (Je fais cette remarque parce qu'il ne haïssait pas trop les Français.) Dans ces journées nous traversons avec quelque danger le fleuve Tagliamento qui était considérablement gonflé par les pluies, mais pour moi, cela ne m'effrayait guère : j'avais une bien autre peur en tête. Plus loin, à Vissone, je trouve un aubergiste français d'Avignon : aux confins du Tyrol et de l'Italie ! où diable va-t-il se nicher. Enfin nous voilà à la Ponteba (21 mai), et je tremble comme vous pouvez croire. Le tems qui était assez beau depuis quelques jours s'est couvert ce matin et il pleut depuis 2 heures. Je descends de voiture 2 milles avant Ponteba, et je dois attendre jusqu'à 9 heures du soir qu'on vienne me dire si je puis entrer dans la Ponteba Italiana, sans danger. Il est 1 h. 1/2 ; voyez si j'ai le temps de m'amuser. Il pleut toujours et j'attends en me promenant. Je crois que c'est ici la situation la plus pénible de ma vie. Si je devais m'y retrouver, je crois que je ferais tout pour m'en débarrasser.

Que je suis imprudent ! et combien je suis bête !
Pour suivre un vain projet dont j'ai meublé ma tête,
Aujourd'hui je me vois presque désespéré,
Et peut-être demain je suis assassiné !
O ma mère, pardon ! je fais couler tes larmes !
Sans doute, en ce moment, tu trembles pour ton fils,
Tu voudrais me revoir, tu ne sais où je suis,
Et c'est moi, c'est moi seul qui cause tes allarmes !

[1] Le morceau qu'on va lire est extrait d'un journal que tint Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, pendant une grande partie de sa vie. Ce journal semble avoir été commencé au moment où Hérold, prix de Rome, partit pour l'Italie : il est écrit dans des cahiers reliés ; la pagination en est continue. Plusieurs cahiers, dont le premier, ont été perdus ; quelques pages ont été arrachées dans les cahiers qui nous restent. Les fragments sauvés du journal, ainsi que des lettres et quelques autres écrits d'Hérold, seront publiés prochainement en un volume, par les soins de son petit-fils, dans les éditions de notre Société. F. H.

Heureuse d'ignorer dans ce critique instant
L'état où me réduit mon fol entêtement ! ! !
Je parcours en tremblant des montagnes horribles ;
Je crains du paysan les regards étonnés ;
Les hommes aujourd'hui me semblent plus terribles ;
J'erre seul au milieu d'un désert de rochers ;
Le temps devient affreux ; mon sang bout ; le ciel gronde ;
L'horizon s'est couvert d'obscurité profonde :
La nuit vient ; de ces lieux elle augmente l'horreur :
L'orage à chaque instant redouble de fureur :
L'eau tombe par torrents au fond des précipices :
Pour le jour de demain, ô grand Dieu ! quels auspices !

Je fis ces vers dans un cruel moment, et plus ils sont mauvais, mieux ils peignent ma situation. Seul, dans un pays sauvage, abîmé par la pluie, un orage épouvantable : tous les paysans qui s'enfuient dans leurs cabanes sont étonnés de voir là un individu habillé en muscadin, ne se pressant pas, ayant même l'air content : jugez de la figure que je faisais : je craignais comme le feu quelques questions de leur part : plusieurs me proposèrent de me conduire à Ponteba, croyant que je m'étais égaré au physique, tandis que ce n'était qu'au moral. C'est ainsi que je demeurai 7 heures de suite. Je me rappelle qu'il y avait au milieu du chemin, une petite église fermée de toute part où j'aurais bien voulu entrer : je me mettais à couvert sous le bord du toit ; c'était le seul abri : je n'ai jamais tant souffert, surtout quand je pensais au lendemain où il fallait passer une frontière impassable, ou bien... j'étais au désespoir. Enfin arrive celui qui devait m'aider à tromper les gardiens, et avec lui je marche vers Ponteba. Le plan est qu'au milieu de la nuit, je dois avec le chef des contrebandiers traverser un fleuve et faire un grand détour dans les montagnes, pour éviter de passer sur le pont où sont les sentinelles. Jugez si je peux manger ou dormir. Minuit sonne : je me lève et j'attends une heure. Je descends; mon homme est prêt : il est effrayé parce qu'il a tant plu, qu'il craint qu'on ne puisse traverser le torrent ; je l'enhardis, nous partons. Arrivés au bord du fleuve, nous voyons qu'il est impossible de le traverser : il était crû du double : je m'offre de nager et d'arriver à l'autre bord à quelque prix que ce soit : impossible, parce que ce ne sont que des rochers et que la nuit est très obscure. Que faire : je frémissais. Mon homme me dit : il faut passer le pont. Nous partons : regardez-moi : un grand manteau de paysan sur les épaules : sur la tête, un gros chapeau à leur façon : la mort dans l'âme. Voilà la douane italienne, personne; voici

les guérites pour les soldats italiens. Je ne sais s'ils sont dedans ou non ; mais nous passons. Voici le pont : personne ; guérites allemandes, la pluie a chassé tout le monde ; douane allemande : o Dieu, voici un homme, il dort sous un banc ; je ne m'amuse pas à voir qui c'est, me voilà passé. Mon Dieu, je vous remercie. Nous marchons silencieusement, car mon homme m'avertit que de distance en distance, il y a des gardes pour les contrebandiers. Quel rôle fais-je en ce moment ?... La pointe du jour commence à paraître et je commence à respirer (22 mai). Que je suis imprudent : me mettre en voyage au milieu de la nuit, par un temps horrible (il pleuvait toujours) avec un homme que je ne connais pas, qui peut m'assassiner sans danger, dans des gorges de montagnes : ce qu'il y a de mieux, c'est que ces réflexions, je les ai faites vingt fois depuis que j'étais résolu de partir. J'arrive dans le premier village allemand à 4 h. du matin ; tout dort : nous réveillons. Nous entrons dans une cabane où il n'y a qu'un vieux père qui dort et une jeune fille qui nous ouvre la porte ; nous demandons à nous mettre à couvert de la pluie et à boire et manger, en attendant le beau tems. Au bout d'une heure, je paie mon conducteur, il me quitte et je reste seul avec la jeune fille. Je me garde bien de lui dire des galanteries ; car le diable m'emporte si je sais un mot d'allemand et puis *les bonnes fortunes me portent malheur*. Après avoir attendu longtemps, j'apperçois la voiture ; j'y grimpe et me voilà presque tranquille pour une journée. Mais ce voyage devait être complet : à midi une soupente de la voiture casse et nous voilà bloqués sur la grande route avec une pluie épouvantable. Mes compagnons se désolent : nous allons à pied 2 milles et nous trouvons une espèce d'hôtellerie : nous envoyons le padron et 2 garçons au secours de notre voiturin : ils raccomodent la voiture avec des chaînes et nous sommes encore une fois en route. Un mot sur le caractère allemand. Tout ce que j'ai vu jusqu'ici me confirme dans l'idée que j'en ai conçue depuis longtemps. Quand j'attendais ce matin dans la cabane, le père sans méfiance dormait ; la fille, sans malice, raccommodait les chemises de son père. Voit-on cela en Italie ? Quand notre voiture cassa, nous envoyons 3 hommes pour la relever : ils font au moins une lieue de chemin, ils travaillent 2 heures, ils ne demandent presque rien pour leur travail, et quand nous voulons leur payer le bois que nous venons de brûler (car il faisait un froid du diable), ils se mettent à rire et croient que nous voulons les insulter. Voit-on cela en Italie ? Depuis quelques jours que je suis en Allemagne, je ne trouve que

franchise, honnêteté, confiance, bonhomie, et j'ai bien eu occasion de l'éprouver ! Trouve-t-on cela en Italie ? J'ai dit un jour à la princesse Letizia, qui voulait me persuader de rester toute ma vie à Naples : Madame, si vous étiez princesse d'un village d'Allemagne, je resterais toujours à votre service, mais vous seriez reine de toute l'Italie, que je vous prierais de me donner mon congé. Nous verrons si je change de sentiments. Cependant notre voyage continue : j'arrive à je ne sais quel village vers midi : impossible d'aller en avant, tant la pluie est forte : nous perdons une demi-journée pendant laquelle j'eus une dispute très forte avec un de nos voyageurs, et c'est peut-être un bonheur pour moi de n'avoir pas eu mon passe port en règle, car sans cela, je me portais sûrement à quelque violence. N'importe, nous verrons. Le lendemain nous remontons en voiture, malgré le mauvais tems, et le soir, nous voilà à Villach. Ici recommencent mes allarmes. Comme je savais que dans cette ville on demandait les passe-ports, je descends de voiture, et me voilà entré et sorti de la ville : nous allons loger dans une auberge hors de la porte. A peine étions-nous montés dans une chambre, que voilà un soldat qui rapporte à mes compagnons leurs passe-ports et il demande *celui de l'autre* ; je deviens pâle, ne comprenant pas ce discours. Un de ces messieurs lui dit : Quel autre ? Le soldat : Oui, l'autre, qui était devant. Ah ! dit alors le voiturin, c'est le mien, et il cherche son passe-port. Il aurait eu peine à le trouver, car c'est moi qui l'avais je ne sais par quel hazard dans ma poche : je l'escamotai et le lui donnai sans que le soldat le vit et je fus tranquille un moment. Le soldat part et revient aussitôt après ; ma foi, je crus que j'étais découvert et je m'enfuis dans les cours ; je me cache de remise en remise sans oser respirer : je reste sans mouvement pendant un quart d'heure : au bout de ce tems j'entends rire aux éclats l'aimable Mme Sessi, l'une de nos voyageuses ; je me dis, le danger est cessé : je remonte et j'apprends que le soldat n'a mis tant d'empressement que pour avoir un meilleur pour-boire. Je me recalme ; pourtant vous pouvez croire que je ne soupe ni ne dors tranquillement. Mais tout ceci n'est rien, voici le plus beau : le lendemain après avoir échappé à tous les dangers vrais ou imaginaires, nous voilà le soir à Clagenfürt que je n'oublierai de ma vie. Ecoutez : il pleut à verse, nous sommes à un mille de la ville, je descends à pied afin de traverser sans qu'on m'interroge. La ville est très grande, me voilà au milieu ; le chemin se détourne, je ne sais plus où aller ; il n'y a personne dans les

rues à cause du tems : la voiture est très loin derrière moi et je l'ai perdue de vue ; je l'attends, elle n'arrive pas ; la nuit vient, je n'ose pas entrer dans les maisons demander mon chemin, parce que ne sachant pas la langue, on peut concevoir des soupçons et adieu le voyage. Que faire ? Je marche et m'égare davantage : enfin je trouve une porte de la ville : je ne vois que des barraques ; je cherche partout la voiture, rien : il était déjà 9 h. 1/2, je frappe à une porte de paysan pour demander à manger et à dormir : je les effraie ; ils me prennent pour un déserteur, et un gros nichts est leur réponse. Je frappe à une autre porte : un bien plus gros nichts, à une troisième et je dis que j'ai de l'argent, que je suis honnête et que j'ai perdu la voiture ; je ne sais s'ils comprennent ou non, mais ils me ferment la porte au nez et me voilà de plus belle à la pluie. Comme cette pluie dure depuis 5 jours sans discontinuer, les routes sont affreuses et je ne puis faire un pas sans entrer dans l'eau jusqu'à mi-jambe. Il me fallait du courage : je prends mon parti, j'avance dans la campagne, je cherche un abri ; je suis plus d'une heure sans en trouver : enfin j'aperçois quelques planches ; je me traîne jusque-là. Ce sont 3 ou 4 vieilles planches percées, soutenues en l'air par des bâtons ; dessous il y a un peu de foin : me voilà enchanté, voilà ma maison, voici mon lit : je regarde à ma montre, il est dix heures : il faut que je reste là jusqu'à demain 4 h. du matin : il le faut. Je me souviendrai de la nuit du 24 mai 1815.

Si Dieu favorisait nos folles entreprises,
L'univers n'entendrait parler que de sottises.

Je voulais pour passer le temps faire des vers ou composer une simphonie, mais je n'étais pas en train. Figurez-vous mon état. J'étais tout trempé. J'ôtai mon habit pour tâcher de me sécher ; j'ôtai mes bottes : il faisait très froid, je maudissais mon existence et ma folie. Ce n'était pas assez d'avoir joué à la Ponteba le rôle du comte d'Albert ou d'Armand des Deux Journées, il fallait par mon imprudence risquer d'attraper une forte maladie... et quelles idées me passaient par la tête ! Demain trouverai-je la voiture ? ne serai-je point arrêté ? pour qui me prendra-t-on ? O mon Dieu, quelle situation ! — Enfin le jour paraît ; il pleut encore : je quitte mes planches ; je cherche la voiture, rien : je demande le chemin de Friesach et je me mets en route, en marchant le plus lentement possible : je ne vois rien venir. Je roule déjà dans ma tête le dessein d'aller à pied jusqu'à Vienne. Je fais à peu près 6 lieues. La pluie avait cessé au

lever du soleil. Il est à remarquer que depuis 5 jours il pleuvait sans discontinuer, ce qui étonnait nous et tous les habitants. J'arrive bien las à un village dont je ne sais pas le nom, la situation était superbe. Je me repose et je réfléchis. Il était midi. Le voiturin doit arriver bientôt ; je vais attendre 2 heures ; j'attends, rien ; passent encore 2 heures, rien. Que faire ? Dois-je continuer ma route à pied ? Pour aujourd'hui je me sens trop fatigué : j'ai passé la nuit debout, je n'ai vécu que de pain et de bière. Je me décide à attendre encore jusqu'au soir, et le lendemain de continuer en avant. La nuit vient ; point de voiture. Je traverse le village, en demandant à loger dans les auberges que je rencontre ; partout on me refuse et ce n'est pas étonnant : un individu seul, sans effets, ne sachant pas la langue, n'ayant pas du tout bonne mine. Je supporte mon sort avec patience. J'arrive à une cabane où enfin l'on veut bien me faire cuire un peu de viande : ce souper me paraît divin quoique ce fut détestable. Je paie bien, après quoi je demande si l'on n'aurait pas un lit : mon argent avait fait effet. Il n'y avait vraiment pas de lit, mais on m'offre la moitié de celui d'un des paysans de la maison ; j'accepte et je monte me coucher. Pendant que j'ôtais mes bottes, voilà le padron qui vient me demander mon passe-port. Quoique je ne comprenne pas l'allemand, j'entends parfaitement ce qu'il veut. Je feins de ne savoir ce qu'il dit et le bonheur veut qu'il se contente de savoir que je vais à Vienne. O mes chers Allemands, je me reproche bien de vous avoir trompés ; vous êtes si bons que vous ne pouvez même pas soupçonner le mal. Mon homme descend, je me couche dans un lit bien sale, dans un grenier où les fenêtres ne ferment pas ; c'est égal, me voilà endormi. Au milieu de la nuit je me réveille ; il me semble que je viens d'entendre du bruit. Ah, ah, mon camarade de lit se remue, il cause avec une jeune fille dont la voix est fort douce : je ne sais ce qu'ils disent, mais cela m'a l'air bien tendre. Mon drôle se lève et va à l'autre coin du grenier ; je n'entends plus causer, pas même soupirer : ma foi, mes bons amis, bien du plaisir : je me rendors. Le lendemain à la pointe du jour, je me lève sans réveiller mon voisin, j'ai la curiosité d'aller regarder celle dont j'ai entendu la voix : elle n'est pas trop mal. Je descends du grenier, je paie et je pars. Je retourne dans le village pour voir si le voiturin n'est pas venu, rien : je me remets en route, décidé à marcher jusqu'à Vienne. Je passe à Friesach, ville fortifiée, sans aucun inconvénient ; à une lieue de là, j'aperçois une barrière comme il y en a à tous les villages d'Allemagne et où

les voitures payent. Jamais on ne m'avait rien dit à ces barrières : je passe fièrement. Au bout de quatre pas on m'appelle, je frissonne. Où allez-vous ? A Neumark. Votre passe-port ? Le voici. Je me dis en moi-même : la comédie est finie, me voilà pris. " Pourquoi n'est-il pas signé à Villach ? à Klagenführt ? — J'étais à pied, personne ne m'a rien demandé. — Avez-vous quelques papiers qui prouvent votre état ? — Voici des lettres. " J'avais justement une excellente lettre de recommandation écrite en allemand. Après un quart d'heure de difficultés, après avoir examiné tous mes papiers, ils me signent mon passe-port et me souhaitent bon voyage. J'appelle cela une échappée miraculeuse. Quand je fus sorti de là, je réfléchis que j'étais un fou de vouloir aller à pied, qu'il pouvait m'arriver quelqu'accident, etc., etc., qu'au moins étant avec la voiture, on prendrait toujours attention à moi: il fallait donc attendre; il était 11 h. 1/2 ; la voiture ou devait être arrivée de la veille au soir, ou dans le cas d'accidents, ne devait arriver que ce soir : j'attends en me damnant jusqu'à 6 heures du soir ; alors, impatienté, je vais jusqu'à Neumark, puis je reviens, puis je jure, et jamais de voiturin ; il est inutile de vous dire que j'étais désespéré. A toutes les voitures qui passent, je demande comme je peux s'ils n'ont pas vu en route une voiture à 3 chevaux : toujours non. Enfin à 8 h. 1/2 arrive une poste qui allait très vite ; je la fais arrêter et fais ma question accoutumée. Oui, dit le postillon, il y en a une qui est arrêtée à 2 h. d'ici. En Allemagne on compte le chemin par heure. Les renseignements qu'il me donne sur la voiture, me confirment dans l'idée que c'est la nôtre : ce fut un des plus heureux moment de ma vie. Je cours à la voiture et, en effet, à une lieue 1/2 je la trouve arrêtée à une mauvaise auberge où elle devait passer la nuit. Quand mes compagnons me revirent, ils furent épouvantés. Mme Sessi, dont je parlerai plus tard, me dit qu'elle craignait que de désespoir je ne me fusse jetté à l'eau. Je n'ai pas été jusque là, mais... j'étais bien agité. Voyez mon bonheur : cette énorme pluie qui nous avait tant épouvantés par sa durée de 5 jours, avait cessé la veille au matin, que j'étais à pied, et elle recommença quand j'eus retrouvé la voiture. Le lendemain je n'ai que de légères craintes. Le soir nous rencontrons dans un village une troupe de paysans qui étaient tous à genoux en plein air autour d'un petit autel. Ceci nous rappela la simplicité des anciens. Après Limme, notre essieu se rompit. Après Judenburg, une roue cassa.—Mais j'ai oublié de vous dire ce qui avait retardé la voiture d'une journée. Le voici : en

sortant de Klagenführt, une roue s'était rompue, et nos messieurs avaient passé toute la journée dans l'auberge, tandis que moi je me désolais sur la grande route. Enfin, sans aucun accident j'arrivai à Neustadt, où j'en fus quitte pour la peur, et de là à Vienne. En entrant dans cette ville, je me crus soulagé d'un grand poids. C'était le 31 mai 1815. Enfin m'y voilà avec tous mes effets, mais où loger ?... Mes embarras ne sont pas prêts d'être finis. Je suis dans un mauvais hôtel dans le fauxbourg, je ne sais ce qu'on voudra faire de moi. Je travaille depuis 2 jours pour mon affaire et je n'ai encore rien : comme j'ai fait une chose contre les lois, chacun craint de me protéger. Mes recommandations me sont presque inutiles. Enfin, le dernier moyen qui me restait, je l'ai employé hier ; j'ai été chez M. Salieri. Je l'ai supplié de s'interresser pour moi. Je lui ai conté mon voyage. Au premier moment, il a été dur, il ne voulait se mêler de rien : enfin il s'est laissé toucher et m'a mené le soir chez le prince Tailleyrand, auquel j'ai fait mon récit. Celui-ci me dit : Voilà un voyage tout à fait français. Nous arrangerons votre affaire. Ce matin je vais voir ce qui arrivera. Il faut implorer les secrétaires !...

Depuis 9 heures je suis en course ; M. le secrétaire m'a fait revenir 4 fois et la quatrième m'a dit qu'il n'avait rien à faire. Alors j'ai demandé à reparler au Prince. De suite M. le secrétaire m'a fait une lettre pour la police où je vais aller quand j'aurai dîné, ce qui ne sera pas bien long ; en attendant, au diable M. le secrétaire ! ! !...

O mon Dieu ! que je suis heureux ! après bien des craintes, des peines et des fatigues, je viens d'obtenir une carte de sûreté pour 15 jours. M. le secrétaire en a eu l'air fâché et m'a bien assuré que dès que le prince Talleyrand serait parti, on me prierait de déloger au plus vite. Le prince part demain ; nous verrons si je le suivrai, comme dit M. le secrétaire. Je m'en vais me dépêcher de voir la ville, en cas qu'on me refuse une prolongation ; mais j'espère bien qu'on me l'accordera : le plus difficile est fait, et puis, en tout cas...

Je viens du théâtre Kärthnerthor : c'est l'Opéra-Comique de chez nous. Je suis extrêmement satisfait. J'ai entendu Agnès Sorel, musique de Girowetz ; musique charmante, pleine de goût, de délicatesse et de science. L'orchestre est excellent, peu nombreux, peu bruyant. Les chanteurs chantent juste, un ensemble parfait. Les morceaux sont un peu à la française, c'est-à-dire courts, coupés... cela m'a fait un drôle d'effet, car voilà 2 ans 1/2 que j'entends des morceaux qui n'en finissent pas. Allons, je

suis bien content de ma journée. C'est agréable pour moi de penser que c'est au premier des musiciens vivants, à M. Salieri, que je dois la tranquillité dont je vais sans doute jouir longtems. Mes chers amis, je vais me coucher, je me souhaite une bonne nuit et à vous aussi.

Mes commencements à Vienne ont été durs : voilà 6 jours que j'y suis et je n'y ai certes pas eu beaucoup d'agréments. La manière dont j'y suis venu n'est pas propre à m'y faire bien voir : mais c'est égal, mes chers Allemands, je ne vous en veux point du tout : plus je vous parais suspect, plus vous prouvez votre probité. Quand je m'examine, moi et mes actions, je vois que je méritais le jour de mon arrivée d'être chassé sans pitié : c'était aussi sans doute l'avis de M. le secrétaire ; mais Dieu merci, à présent, je commence à respirer. Les personnes auxquelles je suis recommandé commencent à me croire honnête homme et à me traiter avec amitié. Si la Police me permet de faire mieux connaître mon caractère, j'espère que je serai tout à fait bien dans quelque tems. Je viens de louer une jolie chambre dans le Graben, le plus beau quartier de Vienne. Elle me coûte trop cher, mais si je reste ici, je mettrai ordre à mes affaires. Actuellement je voudrais savoir des nouvelles de mes amis, de ma mère. C'est terrible d'être ainsi isolé ; espérons que cela ne durera pas bien longtems.

Je sors du théâtre et il ne fait pas encore bien nuit. Au moins c'est un plaisir dans ce pays. On ne se couche pas trop tard. Ce n'est pas comme à Venise que le théâtre ouvre à dix heures. J'en tire un apperçu très avantageux pour la société ; c'est qu'un oiseau qui serait très amateur pourrait entendre le spectacle d'abord à Vienne, et de suite à Venise. C'est très agréable. A propos, hier j'ai entendu Palmira, bel ouvrage du grand Salieri. On y retrouve sa manière : tout pour la scène. Des morceaux courts, bien coupés, bien vigoureux et souvent des phrases délicieuses. Il y a au commencement du deuxième acte un air de femme sublime qui m'a fait la plus grande impression. Ce soir j'ai entendu le Bergsturtz, musique délicieuse de Weigl. Si cela continue, ça va bien, tout me paraît charmant.

Il faut que je dise un mot de nos voyageurs. L'honnêteté française exige que je commence par le beau sexe, quoique la personne de ce sexe qui était avec nous ne prouve pas que ce soit le beau. Une tournure

effroyable ; une figure on ne peut plus désagréable ; un énorme nez ; une bouche immensurable, des yeux bien creux, des dents jaunes, et avec cela un peu de barbe, voilà le potrait de notre aimable voyageuse. Pour son caractère, c'est autre chose. C'est une chanteuse de 6e classe. Elle a au double tous les défauts qui sont ordinairement l'apanage des utilités. Je l'ai défiée de dire un phrase sans jurer : elle n'a pas osé accepter le défi. N'ayant pas même l'idée d'une espèce d'éducation ; ne sachant pas écrire son nom, ne pouvant pas dire quatre paroles de suite qui eussent le sens commun. Mais elle a un talent qui rachète tous ses défauts ; un talent qu'elle possède au plus haut degré ! un talent qui la console de toutes les petites mortifications qu'elle éprouve, qui pour elle est plus précieux que vingt mille livres de rente, qui lui donne la force de supporter les malheurs ! un talent enfin qui renferme en lui toutes les autres sciences ! Quel est donc ce talent ? Vous ne le devinez pas ? Elle sait parfaitement tirer les cartes. Cette aimable dame est sœur de la fameuse Sessi ; j'en fais compliment à madame leur mère. J'espère que je ferai plus ample connaissance et amitié avec l'un des deux voyageurs. Je ne parle pas du troisième parce que j'écrirais des choses qui ne sont même pas bonnes à dire de bouche.

Mais dans quelle diable de maison suis-je donc tombé ? Chaque fois que j'entre ou que je sors je rencontre une quantité de femmes, et puis des femmes et toujours des femmes, et point d'hommes ! Hier en sortant, je vis toute la société à table : deux hommes et une quantité de femmes. Qui diable est-ce donc ? Est-ce que ma vertu serait en danger ? Serais-je dans une maison ?.. Pourtant la padronne m'a dit qu'elle a logé longtemps la gouvernante de je ne sais quelle princesse ; qu'elle loge en ce moment un gros négociant de Francfort. Mais pourquoi tant de femmes matin et soir ? Demain matin je veux éclaircir cette affaire.

Je suis trop heureux ! ma soirée d'aujourd'hui compense les peines que j'ai eues depuis un mois. Comme un bonheur ne vient jamais sans l'autre, il était naturel que j'en eusse beaucoup à la fois et je serais un ingrat si après avoir écrit mes chagrins, je n'écrivais pas mes plaisirs. 1° J'ai rencontré un monsieur de la police qui se trouve justement le frère d'un de mes amis de Naples, et qui m'a assuré que mon affaire n'allait pas mal. 2° J'ai appris que toutes les dames que je voyais dans cette

maison et qui m'effrayaient presque sont les filles de la vieille propriétaire; que ces filles sont mariées et ont déjà d'autres filles, etc. : voilà l'énigme. 3° J'ai reçu deux lettres de ma mère que j'attendais avec tant d'impatience et où j'apprends quels encouragements les journaux me donnent pour l'avenir. 4° Une lettre m'apprend une chose qui intéresse mon côté gauche, et une autre qui m'annonce de l'argent. 5° On m'assure ce soir que demain on donne la Flûte enchantée. Je demande qui dans une soirée a eu plus d'agréments que moi ? Ajoutez que j'ai passé trois heures au piano avec l'étonnant M. Salieri ; qu'il m'a fait lire plusieurs de ses ouvrages et entr'autres des canons pleins de gaîté et d'esprit, dont pour la plupart il a fait lui-même les paroles et la musique. C'est un homme qu'on ne peut se lasser d'admirer. Je ne sais si c'est parce qu'en particulier je lui ai de grandes obligations, mais j'ai une sorte de vénération pour lui; ce qu'il dit est si vrai, si spirituel; à son âge il chante et accompagne fort bien. Il vient de faire une grande maladie où l'on craignait de le perdre. Heureusement qu'il se porte bien, et que nous espérons qu'il vivra encore longtems pour le bien de tous ceux qui l'approchent.

Je me promenais cette après-dîner au Prater avec M. Haensel, compositeur. Il salue un monsieur qui passait. Je lui demande : Ce monsieur que vous venez de saluer est-il musicien ? Il me répond : C'est le frère de l'empereur !!!

On donne ici trop d'opéras français et sans la langue avec laquelle je suis en dispute, je me croirais en France. J'ai entendu déjà la Vestale, Jean de Paris, Joconde, Cendrillon. La Vestale n'est pas bien rendue : ce bel ouvrage est fait pour une grande salle et perd beaucoup dans une petite. On prend aussi la plupart des mouvements trop vite. Jean de Paris est supérieurement exécuté par l'orchestre, mais voilà tout. Joconde que je n'ai pas entendu à Paris, et dont les journaux et tout le monde ont dit tant de bien, ne m'a pas fait plaisir : peut-être ne prend-on pas bien les mouvements ; car des connaisseurs m'ont beaucoup parlé du 4to du 2d acte et ce 4to m'a paru languissant ; il est vrai que je n'entendais pas les paroles, et cela fait beaucoup. Plus j'entends d'ouvrages de M. l'abbé Girowetz, plus je suis admirateur de son talent : toujours doux, gracieux, d'une harmonie parfaite ; employant les instruments à vent avec un art infini : des idées fraîches. Son Agnès Sorel et son Augenartz m'ont enchanté. Dans ce dernier, il y a un petit air de

ténor plein de feu de 30 mesures qui m'a fait le plus grand effet. Quoique je ne connaisse pas assez l'allemand pour pouvoir juger d'une expression, pourtant l'autre jour je me suis mis à rire comme un fou dans l'endroit le plus pathétique de la Vestale ; dans le petit duo de la fin entre Julie et la Grande Vestale, vous savez que les deux dames finissent par ce mot : adieu, adieu. Le traducteur allemand a mis en conséquence : lebewohl, lebewohl. Il m'a paru fort singulier que la Grande Prêtresse recommande à Julie de bien vivre, au moment où elle entre au tombeau.

Dans ce pays on aime et on admire mon cher et bon maître, M. Méhul, plus que partout ailleurs. J'ai déjà vu beaucoup de jeunes gens qui ont le projet de faire un voyage en France pour le voir et le consulter ; et ce matin, dans la maison d'un conseiller où tout le monde est musicien et où Haydn et Mozart étaient presque toujours, j'ai été enchanté de la manière dont un très fort amateur de 50 ans m'en a parlé. Il le met sans exception au-dessus de tous nos compositeurs pour la hardiesse de son génie, son amabilité, sa science, etc., etc., etc. Aussi il me disait que pour à présent il croit que la France est au-dessus de l'Allemagne pour la musique. C'est un Viennois de 50 ans qui m'a dit cela ce matin ! ! !

Que je serais heureux si je pouvais un jour aider ma patrie à soutenir la bonne réputation qu'elle commence à se faire en ce genre !

Je sors de Kärthnerthor, où j'ai été avec M. Salieri. On donnait Joseph de M. Méhul, remis au théâtre pour la 3e fois ici. Ce que je disais il y a quelques jours de l'estime que l'on fait ici de ce grand compositeur m'a été bien prouvé ce soir. Voilà 4 ans qu'on donne ici Joseph. La salle était pleine à 6 heures et comble à 7, ce qui n'arrive pas souvent ici. Presque tous les morceaux ont été applaudis avec entousiasme, et le duo de Jacob et Benjamin qui fait peu d'effet à Paris, a été chanté 2 fois ce soir. Il est vrai que l'orchestre et les acteurs y mettent tout leur soin : on voit qu'ils ont un vrai plaisir à exécuter ce bel ouvrage. M. Salieri qui ne l'avait vu qu'une fois il y a 4 ans en a été bien content et m'a bien félicité d'être élève de l'auteur. Ah ! serai-je jamais digne de mon maître ?

(*A suivre.*) F. HÉROLD.

LES MUSIC-HALL

ÉTUDE-ENQUÊTE

Voir le numéro de *S. I. M.* de décembre 1909 qui contenait citations ou interviews de Théo Varlet, Jean de Tinan, Rouzier-Dorcières, A. Brisson, Fursy, Willy.

Opinions de G. de Pawlowski, Curnonsky, Prudhon, Colette Willy

Toutes ces questions [le rôle joué — ou à jouer — par le café-concert et le music-hall ; leur valeur artistique etc...] furent résolues d'une façon toute positive par M. G. de Pawlowski. Le jeune, actif et brillant Rédacteur en Chef de *Comœdia* se basa sur deux faits : le succès et l'existence du fécond Inconscient :

" *Le café-concert et le music-hall ont évidemment* un rôle à jouer puisque leur succès est énorme ; quant à leur valeur artistique, elle existe ou n'existe pas, selon les cas : sur ce second point il serait vain de vouloir des réformes. L'atmosphère de ces endroits est spéciale : il faut s'en nourrir l'esprit, se mettre tout entier en harmonie avec le cadre, bannir toute théorie et — selon le mot de Jean de Tinan que vous avez rappelé — ne pas tomber dans " l'erreur commune et grossière d'apporter où ils n'ont que faire des procédés de critique littéraire classique". Il faut que tel tableau de revue présente un cachet artistique et il ne faut pas qu'une chanson de Dranem ait une signification trop précise ou trop élevée : ce serait un contre-sens. Des établissements se sont perdus pour avoir voulu renouveler l'atmosphère qui leur était propre et à laquelle nous avaient accoutumé la tradition et le succès ".

Ces considérations sont familières à M. de Pawlowski. Elles sont pleines d'un bon-sens perspicace et ont pour base une juste connaissance de ce qu'il faut bien appeler un peu pompeusement " l'âme des foules ". Elles lui ont servi à solutionner en son temps, d'une façon très exacte, la question du " nu au music-hall [1] ". " Y a-t-il scandale ? " demandait-il.

[1] Il faut lire sur cette question l'ouvrage documenté de M. Normandy, *Le Nu à l'Eglise, au Théâtre et dans la Rue* Le biographe de Jean Lorrain y montre une sûreté et une vaillance remarquables de pensée et de style.

C'était là, en effet, le seul point litigieux. Comme il se résolvait par la négative, les polémiques sombraient dans le ridicule.

— Mais nous restons sur le domaine des considérations générales. Monsieur CURNONSKY saura les adapter aux multiples contingences dont dépend la vie d'un music-hall. Esprit charmant et divers, souple écrivain, M. Curnonsky donna, sur ce sujet à la Vie Parisienne, des pages qui sont à la fois d'un lettré, d'un psychologue et d'un metteur en-scène. Pour lui, le choix de la couleur d'une chaussette sur un maillot devient un problème ; quant au maillot, toute la question se résume dans la suppression. Et il a bien raison. Quelques music-hall [entre autres la Cigale et la Gaieté-Rochechouart] nous ont donné cette année en ce genre des résultats merveilleux. Myope, Curnonsky s'attache aux détails et sa vue d'artiste voit immédiatement que tel geste manque de justesse, tel maillot d'esthétique, telle couleur de goût. Il a des indignations véhémentes et de violentes admirations. Il a horreur des chansons patriotiques et humanitaires mais il se délecte aux fantaisies de Boucot et aux " déshabillés d'art " de Spinelli. Et, là encore, il a bien raison...

— Je voulais, avant de commencer mes interviews d'artistes, interroger un homme qui, par la situation qu'il occupe, ne semble pas devoir s'intéresser spécialement à notre sujet et dont l'opinion n'en aurait été que plus curieuse. Je veux parler de M. JULES CLARETIE, Administrateur de la Comédie-Française. Et ce fut là toute une histoire. — C'était le soir de la première de *Sire* ; je surpris M. Claretie en train de contempler d'un œil atone les photographies qui se veulent suggestives et qui s'étalent à telles devantures du Palais-Royal... Comme il était sur le point d'entrer à son théâtre, M. Claretie m'accorda, pour quelques jours plus tard, l'entrevue que je sollicitais de lui et cela après m'avoir demandé le sujet sur quoi je désirais l'interroger. Or, deux jours après, je reçus un mot, portant l'en-tête de la Comédie-Française et signé *illisible*, qui m'avertissait que je ne pourrais par voir M. Claretie mais que je serais reçu par M. PRUDHON. Cette façon de se dérober m'amusa. Livré à lui-même, M. Claretie avait été trop loin et M. Prudhon devait mettre les choses au point. Il fut d'ailleurs d'une courtoisie absolue.

" *Jeune présomptueux*, s'écria-t-il, *vous* vouliez voir M. Claretie ! Vous pensiez que M. Claretie allait vous donner une opinion ! Mais [ajouta-t-il avec l'accent de la pitié] vous ne savez donc pas que M. Claretie n'a pas le droit d'avoir une opinion ? "

Ici, un *temps*, pour permettre à cette déclaration de m'anéantir ; puis :

" *M. Claretie n'a pas le droit d'avoir* une opinion parce qu'il est Administrateur de la Comédie, qui est subventionnée par l'Etat ; s'il vous disait quelque chose, c'est comme si c'était le Ministre qui parlât ? "

Ici, un sourire destiné à me faire comprendre tout le ridicule de cette supposition.

" D'ailleurs, que voulez-vous que vous dise M. Claretie ? Qu'il aime beaucoup le grand talent de Polin à qui il a fait jouer une pièce de lui ? Que jadis on allait entendre Thérésa parce qu'elle savait dire et chanter, ce que nous n'avons *plus maintenant*... "

Ici je me levai :

" Monsieur, je vous remercie. En dépit de ce que vous m'avez dit, j'ai mon interview..." — " *Comment !* s'écria M. Prudhon, *mais* je ne vous ai rien dit ! Il ne faut pas me nommer ! " — " N'en croyez rien, répliquai-je ; le plaisir que j'eus à écouter vos déclarations ne sera égalé que par celui que j'éprouverai à les transcrire. " [1]

Et puis voici Colette Willy, à coup sûr, la figure la plus complexe et la plus remarquable qu'il soit donné d'étudier au music-hall.

" Oui, j'aime le music-hall, déclare Colette Willy en secouant les boucles de sa tête fine à la bouche spirituelle et voluptueuse. Je l'aime presque contre le théâtre et cela pour des raisons multiples. Entre autres, le milieu théâtral me déplaît souverainement : promiscuités continuelles, haines et mesquineries, brr !... Le music-hall expose à plus de changements et de vagabondage ! Je suis de celles qui lui resteront fidèles ! "

— Enfin, puisque j'ai commencé cette première partie de mes interviews en citant de vers du *Soir Parisien* du grand poète Théo Varlet, on me permettra de la terminer en signalant une belle notation de bar dûe à Roger Allard qui est un de nos plus remarquables "jeunes" avec Louis Mandin, Charles Vildrac et Joël Dumas. Tous ceux-là m'ont déclaré préférer le spectacle du music-hall à celui de la dernière pièce à thèse ou de la banalité sentimentale. Et donc, puisque les soirs parisiens

[1] Je dois ajouter que M. Prudhon m'autorisa à démentir le bruit qu'ont fait courir deux de nos excellents confrères et qui rapportait que M. Claretie succéderait à Catulle Mendès comme critique dramatique du *Journal* dès la prochaine saison d'hiver : " Ce sont là, me dit M. Prudhon, des propos de mauvaises langues que lancent ceux qui en veulent à M. Claretie ou qui briguent sa succession ".

commencés au music-hall se terminent logiquement au bar annexé à ces établissements, écoutez ce passage d'un long poème :

... Et le whisky concentre en lui toutes les lampes
Du comptoir luisant. Deux pailles, rayons d'or, trempent
Dans chaque verre. Une aile tiède qui vient battre
Nos tempes, tourne au plafond sans fin, sans fin... aile
D'on ne sait quel oiseau buté contre un ciel bas...

Charles Clarisse.





PARIS. *Janvier.*

Le moment où nous changeons de millésime n'est point favorable à l'activité musicale. Au théâtre nous n'aurions à noter en ce premier mois — si tragique — de l'année, que la représentation de *Paillasse* à l'Opéra-Comique. Il vaudrait mieux ne pas la noter. Ce mélo informe et injurieux, que nulle personne ouverte à la musique ne saurait entendre sans se sentir tout l'être soulevé de mépris, avait déjà montré sa pauvre grimace à l'Opéra, avec un effet médiocre. Infiniment mieux présenté, comme vous le pouvez penser, par M. Albert Carré, il a été accueilli, à la répétition générale, avec indifférence ; à la " première ", avec scandale ; aux représentations suivantes, paraît-il, avec chaleur.

Cinq ouvrages de l'école italienne moderne encombrant à la fois le répertoire du Théâtre National de l'Opéra-Comique, vous estimerez peut-être que c'est beaucoup, et même un peu trop ? Mais l'Opéra-Comique est encouragé en cela par les parlementaires qui rapportent le budget des Beaux-Arts et, dit-on, par le gouvernement lui-même. L'Italie cependant défend énergiquement son territoire contre la musique française. Et ces choses sont beaucoup plus naturelles qu'elles n'en ont l'air. Pour les Italiens d'aujourd'hui, la musique n'est qu'une denrée commerciale : ils appliquent en conséquence tous leurs efforts à écouler à l'étranger leur malsaine camelote, et à écarter de leur propre marché les importations de qualité meilleure. Pour les Français au contraire, la musique est un art : une chose donc à laquelle vous ne voudriez pas que ni le pays ni surtout l'Etat prissent le moindre intérêt. Et pendant ce temps, un musicien admirable, un homme dont tout autre peuple se ferait grande gloire, M. Albéric Magnard, retiré dans le fond d'une province, produit œuvres sur œuvres, qu'il publie avec sérénité, sans que personne consente à les entendre. *Bérénice* se range à côté de *Guercœur* sur un rayon de bibliothèque : mais *Paillasse* s'ébaudit au soleil de la rampe.

***

Dans les concerts nous ne trouverons rien à retenir, si ce n'est cette exécution de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven au Concert Colonne, où pour la première fois nous avons réalisé à Paris, par nos propres moyens, quelque chose de comparable aux exécutions de ces grandes sociétés chorales étrangères, qui sont venues à diverses reprises nous émerveiller. Certes il nous reste encore à faire pour les égaler. Mais le succès obtenu, après cinq années seulement, par l'Ecole de Chant Choral dont M. Jean d'Estournelles de Constant est le fondateur, M. Gedalge, l'inspecteur, et M. Henri Radiguer, le directeur intelligent, ardent, et parfaitement dévoué, suffit à prouver que nous pouvons y parvenir. Continuons seulement à le vouloir bien, et à savoir y travailler. Le peuple de chanteurs qui couvrait la scène du Châtelet est déjà très musicalement discipliné. Sans doute la qualité des voix progressera, par étude et par sélection : mais dès maintenant l'essentiel est acquis. L'exécution dirigée par M. Gabriel Pierné a été toute entière très remarquable; mais il semble que ce soit le chœur qui ait le mieux suivi son impulsion,

et senti l'œuvre sans pareille avec le plus d'enthousiasme et de foi. Combien il s'est montré supérieur, tout au moins, aux professionnels du quatuor solo !

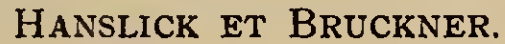
Puisque le mois dernier nous avons été obligés de négliger les concerts, revenons un peu en arrière. Ce n'est plus trois séances qui nous appellent chaque dimanche à la même heure, mais cinq. Les Concerts Sechiari viennent de s'établir au Théâtre Marigny, et *Symphonia* prospère au Théâtre des Arts : son jeune orchestre s'assure, et si certains Festivals Beethoven et Schumann nous ont paru un peu trop à la manière de nos " grands concerts ", d'autres programmes nous en ont très heureusement écartés. Celui de M. Catherine, par exemple, avec la symphonie de Chausson ; et surtout celui de M. Bachelet, qui a dirigé la symphonie de Lalo, l'ouverture de *Polyeucte* de M. Dukas, la suite de *Ramuntcho* de M. Pierné avec un sentiment de la forme et de l'âme de la musique, une sûreté et une habileté techniques, qui le placent désormais au rang de nos premiers chefs d'orchestre.

Quant aux Concerts Colonne et Lamoureux, les voici déjà dans la seconde moitié de leur saison ; et rarement leurs programmes se sont soutenus avec autant d'obstination dans le vieux, le banal, ou le médiocre. Ce qu'ils nous ont donné de considérable jusqu'ici, ce qui a pu leur coûter un peu de peine, exciter un peu d'intérêt véritable, se résume dans la symphonie de M. Casadesus dont je vous ai parlé en son temps, et une symphonie de Brückner, jouées toutes deux par M. Camille Chevillard. Pour un total de vingt huit concerts, au Châtelet et Salle Gaveau, avouez que cela est misérable.

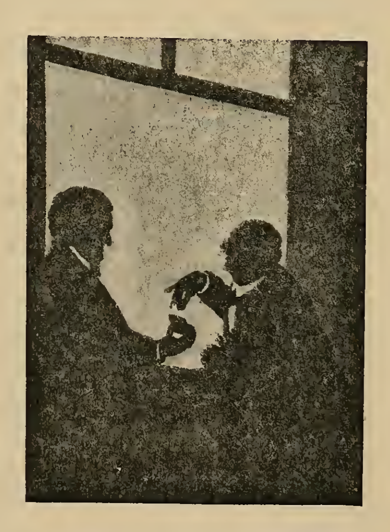
Le cas de Brückner vaut bien quelque réflexion. Deux ans de suite M. Hasselmans s'est vainement efforcé d'imposer à son public la huitième symphonie ; M. Chevillard vient de donner la septième, avec moins de succès encore. Cependant, après avoir été dans son pays même la victime de dédains odieux, brebis expiatoire du wagnérisme, sur qui les généreux *brahmines* passèrent des colères qui n'osaient s'attaquer à Wagner lui-même, Anton Brückner, depuis sa mort, est mis par l'Allemagne au nombre de ses plus grands musiciens : c'est tout juste si certains admettent une distance de Bach et de Beethoven à lui. Il nous est impossible d'apprécier de loin ce qu'il peut y avoir de sincère ou de factice dans cette faveur posthume. Brückner a des thuriféraires dont le zèle ne connaît pas de limites, et risque de passer le but : car le sentiment de la réalité disparaît

dans le rayonnement de leur ivresse. Une chose est certaine : c'est que l'influence de Brückner, dont l'œuvre commence à peine à atteindre le public, avait déjà fortement agi sur les symphonistes à la mode, qui surent faire leur profit de ses vastes ouvrages, avant de songer à en répandre la connaissance. En vérité, cette musique répond assez bien à l'idéal et au gros goût de l'Allemagne mégalomane d'aujourd'hui. Nous ignorons trop M. Mahler pour savoir si vraiment Brückner peut être considéré comme son prédécesseur direct. Mais M. Richard Strauss lui-même doit bien quelque chose à l'enflure fastueuse des symphonies du vieil organiste autrichien, à leur grandiloquence effrénée, à leur tapage héroïque, à leur pesant badinage, à certains détails même de leur écriture, à leurs moyens accumulés, et surtout à cette sentimentalité déséquilibrée, qui paraît voulue chez l'auteur de *Salomé*, ou qu'il sait tout au moins si intelligemment tourner à avantage pratique, tandis que l'ingénu Brückner





HANSLICK ET BRUCKNER.



WAGNER OFFRANT UNE PRISE A BRUCKNER.

Silhouettes de Otto Boehler.

la poussa bonnement jusqu'à mourir vierge, à soixante douze ans — avec l'aide, il est vrai, d'une mysticité sincère.

Né a Ansfelden en 1824, fils d'un très simple maître d'école de la Haute Autriche, usant toute sa vie aux fonctions d'organiste, Brückner a composé — et c'est, avec quelques partitions religieuses, à peu près

tout son œuvre — neuf symphonies : il a désiré que la dernière, qu'il dédia au Bon Dieu, et laissa d'ailleurs inachevée, portât le chiffre dix au lieu du chiffre neuf, par respect pour la *Neuvième* de Beethoven. N'est ce pas à la fois nigaud, vaniteux et touchant ? Assurément il écrivit de la musique pure, et il la conçut bien sous la forme monumentale. On hésite cependant à le classer parmi les purs symphonistes et les grands architectes de la musique : et quand on l'entend comparer, sous le prétexte de sa candeur et de sa piété, à notre César Franck — son contemporain — on ne peut que hausser les épaules. Entraîné par la réelle puissance de son tempérament particulier, et très évidemment anormal ; dominé par une imagination, une sensibilité, surtout une naïveté colossales ; fasciné d'ailleurs par Richard Wagner, il a introduit dans la musique pure l'élément dramatique : et tout dans ses symphonies, la pensée et la forme, et l'étalage même, aride et vide, d'une scolastique impitoyable, se résout en effets de théâtre, et se gouverne par le sentiment. Un sentiment débordant, qui ne se gouverne pas lui-même. A peine se sont elles pesamment et comme confusément ébranlées — ces départs ne sont pas sans grandeur — ses idées s'échappent soudain en fanfares, en tumultes d'enthousiasme, en exclamations d'extase. On arrive bien à démêler par l'analyse les lignes élémentaires de la composition et du développement classiques, mais boursouflées dans une telle méconnaissance des proportions, déformées par une modulation incessante et l'énormité de l'instrumentation, surchargées par la longueur et la profusion des thèmes, au point qu'on ne les saisit pas à l'audition. Il est bien possible que la pensée du musicien se soit tracé un plan, mais si étendu et si lâche qu'on ne peut l'embrasser d'un regard. Et cette pensée n'est point capable de se contenir dans ce plan, ou bien elle y entasse tout ce qu'elle rencontre en chemin, et en donnant à tout la même valeur. On reconnaît un de ces esprits ou de ces cœurs généreux, mais inquiets et déréglés, qui sont toujours en marche vers l'ailleurs d'un idéal confusément rêvé, passionnément appelé, qu'ils touchent un moment avec des cris de délire, et qui leur échappe aussitôt pour les entraîner plus loin.

Devant ces symphonies turgescentes, où tout, jusqu'au *scherzo*, vise au grandiose — et qui en possèdent en effet le sentiment, — l'impression dominante reste d'impuissance et de maladresse. Elles sont solides peut-être, mais rien que par entassement de masses. Le plus bouillant de leurs admirateurs, M. William Ritter, ne les qualifie-t-il pas de mastodontes

musicaux ? La pauvreté des conclusions, quand elles prétendent à la force, est frappante. On ne comprend pas que Brückner ait pu être traité de grand contrapontiste. Son écriture polyphonique est embarrassée et confuse ; son développement, non pas seulement scolastique, mais scolaire ; il abuse prodigieusement du *tremolo* ; il emploie constamment, et avec quelle raideur et quelle gaucherie, ce procédé du *mouvement contraire* qui devient si puéril, quand il n'est pas commandé par l'idée même. C'est la musique d'un homme dont toutes les aspirations sont sublimes, mais qui est sans culture ; d'un homme profondément pieux, mais qu'éblouissent, comme les humbles, la pompe du culte, les tonnerres ou la *voix céleste* des grandes orgues, le magnifique et surabondant mauvais goût de certaines églises, et non la grandeur propre de l'idée religieuse. Et la musique de Brückner cependant, si mêlée et si mal ordonnée qu'elle soit, contient, dans les *adagio* particulièrement, des beautés émouvantes et majestueuses. Et sa sincérité reste admirable, jusque dans l'incontinence de son rhétorique.

Beautés néanmoins qui pourraient bien nous rester impénétrables, à nous autres Français, tout autant que, à l'opposé, les mornes perfections de Brahms. Brahms et Brückner représentent les deux extrêmes manières d'être du sens artistique et du sentiment intime le plus spécifiquement allemands. Nous ne distinguons pas en eux ce qui chez un Beethoven, un Schumann, un Wagner, non moins allemands, appartient cependant à l'humanité tout entière. Notre jugement, en somme, après une connaissance si bornée de Brückner, doit rester provisoire. Ce qu'il nous faudrait, c'est qu'un des chefs d'orchestre qui lui ont dévoué une étude spéciale, et se sont fait en Allemagne même la réputation de le comprendre et de l'interpréter avec une exactitude magistrale, vînt à Paris le faire vraiment connaître. Mais le chef d'orchestre en tournée ne pense qu'à soi, et son impresario qu'à Beethoven ou à Berlioz, dont l'action sur la recette est plus certaine.

* * *

Depuis deux siècles environ, ils reste entendu que l'Angleterre n'a point de musique : et on ne peut malheureusement nier le fait. Mais les Anglais estiment, avec quelque apparence de raison, qu'on exagèrerait en concluant de là qu'ils sont incapables d'en avoir. Pourquoi, en effet, le seraient-ils devenus, alors qu'ils possédèrent, au XVIe et au XVIIe siècles,

une école admirable ; alors que la richesse de leur mélodie populaire et le goût du chant choral, goût naturel à la race entière, persistant, développé, si heureux en résultats, témoignent que cette race n'est point du tout inapte à la musique ? Le très long espace de temps pendant lequel elle a cessé d'en composer peut sembler inquiétant, il est vrai. Et je ne partage point l'opinion que le caractère particulièrement musical de la poésie lyrique anglaise doive inspirer plus de confiance en l'avenir de la musique anglaise. Au contraire, j'ai toujours pensé que la poésie n'était qu'une forme rudimentaire de musique, et l'importance qu'elle a prise en Angleterre pourrait bien prouver que cette forme rudimentaire convient exactement et suffit à l'instinct musical des Anglais.

Les Anglais cependant ont fini par éprouver un désir efficace de produire aussi une musique qui leur appartînt. Le mouvement, commencé dans la seconde moitié du siècle dernier, s'est développé peu à peu, et la volonté impérieuse et tenace de ce peuple lui donne aujourd'hui une activité extraordinaire. C'est à Leipzig, naturellement, que les Anglais ont commencé par aller prendre des leçons, et l'originalité de leurs premières tentatives s'en est ressentie. Ils n'avaient d'ailleurs, par tempérament et par goût, que trop d'inclination à accepter la discipline mendelssohnienne. Mais ils semblent en ce moment assez disposés à s'en dégager, et à se porter, non sans zèle, vers nous. Il existe à Londres, depuis plusieurs années, une *Société des Concerts Français*, par qui tous les musiciens de notre jeune école, et jusqu'aux plus jeunes, sont aussi connus et appréciés en Angleterre qu'à Paris. Et voici qu'une société sœur, la *British Concerts Society*, se fonde à Paris pour y faire connaître toute la ieune école anglaise.

Le premier concert qu'elle a donné Salle Erard a été très sympathiquement accueilli. On ne saurait dire cependant qu'il nous ait apporté des assurances bien précises sur l'état et la direction de cette école. Sans doute convient-il, pour se former une opinion, d'attendre les concerts suivants, et de connaître un plus grand nombre de compositeurs et de compositions. C'est par un hommage à l'ancêtre Purcell que fut inaugurée la séance ; et son *Evening Hymn* est resté, il faut bien l'avouer, d'un voisinage écrasant pour sa descendance. Des *lieder* de MM. Elgar, Quilter, Somerwell, Landon Ronald, Hubert Bath, remarquablement chantés par Mrs. Swinton et remarquablement accompagnés par M. Yves Nat, on aurait pu mieux iuger, si les organisateurs du concert avaient pris le soin d'en

faire distribuer aux auditeurs une traduction française. Dans l'ignorance complète de leur signification, la musique m'en a paru claire, assez largement mélodique en général, assez noblement expressive, toujours un peu dans la même couleur, l'agréable *Lullaby* de M. Cyril Scott excepté, qui malheureusement souffre, surtout vers la fin, d'une fâcheuse banalité. Des *Variations*, d'une variété et d'une abondance excessives, extraites d'une sonate pour piano de M. Benjamin Dale, et deux pièces importantes pour alto et piano; une *Romance* de M. Dale, et une *Sonate* de M. York Bowen, formaient la partie instrumentale du programme. Je comprends que la présence d'un altiste aussi accompli que M. Lionel Tertis ait fait surgir en Angleterre toute une littérature pour un bel instrument, d'habitude plus dédaigné ; mais quel que soit le talent de l'interprète, l'alto reste de ressources bien monotones pour soutenir une composition développée.

De Mendelssohn, ces divers ouvrages, où l'on sent toujours le musicien qui n'a pas trouvé sa forme et son expression personnelles et les cherche en tous sens, gardent la carcasse classique et la complaisance de certaines mélodies un peu creuses, un peu filandreuses. Ils ont leurs défauts, qui sont par exemple une grande difficulté à se décider à finir, et une incohérence spéciale, qui les porte instantanément de la mélancolie puritaine aux pires clowneries de virtuoses. Mais ils ont aussi leurs qualités, qui méritent bien notre attention. Ils sont vivants. Ils sont consciencieux. S'ils nous paraissent en trop d'endroits inégaux à l'intention qui les inspira, du moins cette intention reste-t-elle fort estimable.

Dans une intéressante causerie préliminaire, M. Calvocoressi nous a expliqué que cette musique reflétait déjà complètement les caractéristiques de l'âme anglaise. Ce sont là de ces choses que nous ne pouvons, à moins d'une étude très approfondie, que difficilement distinguer, tant que l'artiste n'a pas trouvé une caractéristique musicale en correspondance avec sa caractéristique morale. Car c'est ce qui frappe dès l'abord l'étranger. Voyez nos comportements envers les Russes. Nous ne considérons comme vraiment russe que la musique si particulière des Moussorgsky, des Balakirew, ou des Rimsky-Korsakov. Mais en Russie ceux-là sont assez peu prisés ; et le véritable musicien russe, pour les Russes, celui qui exprime totalement l'âme russe, c'est Tschaïkowsky, en qui nous ne discernons qu'un méchant métis allemand. Il semble que les Anglais, d'après ce que nous en voyons et toutes proportions gardées, n'en soient encore qu'à leurs Tschaïkowsky. Peut-être se reconnaissent-ils

tout entiers, et un peu enfantins comme ils sont souvent, en cet art qui ne nous paraît point du tout particulier, parce qu'il n'est pas musicalement particulier. Et peut-être possèdent ils quelque Moussorgsky, quelque Balakirew ignorés, qu'ils dédaignent de nous montrer, et en qui nous verrons un jour l'âme anglaise, parce qu'ils auront trouvé une musique singulière, qui nous paraîtra bien anglaise.

M. Calvocoressi a encore comparé la longue éclipse de la musique anglaise à celle que subit la musique française depuis Rameau jusqu'à l'époque moderne. Mais d'abord notre éclipse se serait infiniment moins prolongée ; ensuite il n'y a pas eu éclipse, à proprement parler. Si pendant certaines périodes la musique française a suivi des voies qui nous paraissent aujourd'hui déplorables et dont nous aimons à détourner nos yeux, elle n'en a pas moins constamment subsisté, et subsisté en tant que musique française. Et il faut distinguer entre les influences étrangères qui ont pu l'asservir durant ces intervalles. Assurément Gluck, Spontini, Meyerbeer lui ajoutaient bien des éléments exotiques : mais ils subissaient en même temps une profonde influence française. Ils avaient eux mêmes choisi la France comme le pays où ils reconnaissaient le plus d'affinité avec leur idéal, le terrain le plus favorable au développement complet de leur personnalité. Ils s'y métamorphosaient. Ils étaient des naturalisés, esthétiquement et spirituellement. L'influence de Rossini au contraire — qui d'ailleurs s'exerça sur le monde musical tout entier — serait plutôt comparable à celle, plus tard, de Wagner. Elle resta purement italienne, comme celle du maître de Bayreuth reste allemande. Encore y a-t-il bien quelque chose de français, et non le pire, dans *Guillaume Tell.*

L'Angleterre n'a jamais subi que ce dernier ordre d'influences. Seul Hændel s'y est sans doute un peu transformé : les autres, Haydn, Weber, Mendelssohn, Gounod, n'y sont venus qu'en étrangers, en invités, qui donnent le ton aux dilettantes, et passent, sans entrer en échange intime avec la race. C'est là ce qui reste menaçant pour l'avenir musical de l'Angleterre. Et si nous distinguons enfin chez elle une volonté très forte, nombreuse, sincère, agissante, de créer une école nationale, nous ne distinguons que la volonté et pas encore le génie. Le génie cependant ne suit pas l'école, dans l'histoire de l'art : il la précède. Nous voyons même que la condition première du génie est la spontanéité, et qu'il est génie précisément parce qu'il se jette hors de l'école. Une autre école naît sur ses pas et bourdonne sur place vainement, jusqu'à ce qu'un génie nouveau

survienne. Et à côté du génie, tout ce qui est école est comme rien. L'école, stérile vestale, est utile pour veiller la flamme sur l'autel. Mais ce n'est point elle qui l'allume, et elle ne la veille pas toujours très bien. Et l'autel étoufferait sous la cendre, si le feu du ciel, dans un grand souffle de l'esprit, n'y descendait parfois.

GASTON CARRAUD.

UN INTERVIEW DE DON LORENZO PEROSI

Don Perosi vient d'obtenir à Naples un succès qui comptera parmi les plus beaux de sa vie. Il a dirigé sa cantate " Dies Iste ", son " Salve Regine " et ses symphonies Rome et Florence. Notre correspondant particulier a été assez heureux pour joindre le Maître et celui-ci, avec la meilleure grâce du monde, a bien voulu lui confier ses impressions et ses projets.

L'église de *Santa Chiara*, une des plus belles et des plus vastes de Naples, est déserte. Au fond de la grande nef, devant le maître-autel, on vient d'achever l'estrade sur laquelle doit se placer le nouvel orchestre symphonique que M. Carlo Clausetti, le représentant de la maison Ricordi à Naples, et directeur de la *Societa di Concerti* " *Giuseppe Martucci* " a organisé pour cet hiver. Les ouvriers sont partis et *fra Paolo*, le moine sacristain, les clefs dans la main, se dirige vers la porte, lorsque je me présente.

— L'église va fermer, — dit-il, — que voulez-vous ?

— J'attends le *Maestro* Perosi, qui m'a donné rendez-vous ici.

— Entrez, alors — répond le moine —. Il va venir dans un moment pour la répétition générale. Je vais ouvrir la grille du couvent d'où passeront les choristes et l'orchestre...

Il me quitte et s'en va, clopin clopant, vers le couloir sombre qui longe, au dehors l'église.

Je n'ai aucun rendez-vous avec le *Maestro* Perosi ; je commence à croire que ma présence dans l'église, sera remarquée par quelqu'un et qu'on me mettra gentiment à la porte. Je prends mon courage à deux mains et je passe derrière le maître-autel avec l'intention de me cacher jusqu'au moment propice, pour tenter une conversation avec le célèbre abbé, que M. Clausetti a convié pour l'inauguration de sa Société de concerts en lui confiant la direction de la *Cantata* " Dies Iste ".



Don Lorenzo Perosi.
Croquis de La Bella.

Tandis que je m'approche du tombeau de Marie de Valois, première femme de Robert d'Anjou, morte en 1331, une main se pose sur mon épaule et une voix amicale :

— Comment, toi ici ? — C'est le maestro Galassi, le directeur du *Circolo Musicale Napolitano*, qui a fourni ses élèves (plus de cent jeunes filles et jeunes gens, *dilettanti*) pour les chœurs de la *Cantata*.

— Je dois parler à don Lorenzo Perosi, et tu voudras bien me présenter à lui.

— Mais, c'est impossible, mon cher ; Don Lorenzo Perosi n'est pas bien disposé à l'égard des journalistes, et, puis, ici, à ce moment, quand il va diriger la répétition ! Ni avant, ni après la séance tu ne pourras lui parler.

J'insiste. J'ai une lettre de Paris à lui montrer et je me contenterai de quinze minutes, seulement !

— Bien, attends, il arrive et j'essayerai ; mais, je te prie, cache-toi. La répétition se fait à huis clos, et personne doit y assister. C'est l'ordre.

L'orchestre se place ; les choristes aussi. Don Perosi, gai, souriant, son petit bâton à la main, se dirige vers l'estrade. Deux coups secs sur le pupitre ; la répétition commence.

Sous la voûte sacrée de l'église les sons bruissent doucement dans un ensemble d'harmonies simples, majestueuses. La mélodie s'élève noble, sévère, éclatante, délicate, ou dramatique, soutenue par l'orchestre le plus moderne.

Don Lorenzo Perosi dirige, debout, les yeux dans les yeux des exécutants, qu'il anime par les expressions variées de son visage. Il se penche à droite, à gauche ; il chante, tout bas, avec l'orchestre, portant la main gauche sur sa bouche dans les *pianissimo*, ou brandissant le petit bâton avec force, pour obtenir tous les effets qu'il désire. On le comprend parfaitement ; il est satisfait.

La répétition est achevée ; don Lorenzo Perosi quitte sa place et gagne la sacristie. Il est fatigué, mais toujours souriant et enjoué. M. Clausetti et le maestro Galassi lui font compagnie lorsque je m'approche pour lui présenter mes compliments et pour lui demander ses impressions.

— Je suis très content — me répond-il —. L'orchestre m'a compris immédiatement et il joue très, très bien. Je ne puis prétendre à mieux. Remarquez qu'il vient à peine de se constituer. M. Clausetti a résolu le

problème de réunir en organisation tout à fait indépendante les instrumentistes de vos théâtres.

— Êtes-vous aussi satisfait de la masse chorale ?

— Oui, oui. Il est bien difficile d'obtenir dans le *Salve Regina* l'ensemble que vous venez d'entendre. Cette composition à *voci sole* présente maintes difficultés. Je dois même convenir que les élèves de Maestro Galassi se portent à merveille. Vous verrez demain. Je crois que le public en sera content.

On apporte les partitions et le Maestro Perosi sort de l'église. Je l'accompagne et je monte en voiture avec lui, pour lui faire part de mes intentions de journaliste.

— Ah ! merci, merci. Certainement, je me souviens des amis de Paris et je vous charge de les saluer de ma part. Mais, un article ! Par moi ? Je n'ai pas le temps. Et mon école de Rome et la direction des services à la Chapelle Sixtine ! Comptez tous les jours que je disperse en concerts, en voyages et vous verrez que je puis à peine me livrer à mes travaux de composition.

— Est-ce que vous préparez d'autres Oratorios ?

— Je viens d'achever la symphonie intitulée *A Messina* et je travaille, maintenant, à mon nouvel Oratorio " *In Patris memoriam* ", dont j'ai pris l'inspiration dans la livre de Job. Comme les précédents, cet oratorio a été écrit pour soprano, chœur et orchestre.

— Quelle partie du livre avez-vous choisi ?

— Le soliste commencera aux paroles : *Taedet animam meam vitae meae* et le chœur continuera : *Qui Lazarum*, pour laisser au soprano : *Nonne sicut lac mulcisti me.* Puis, encore le chœur : *Audivi vocem de coelo dicentem mihi* et la voix du soprano sur le *Credo quod redemptor* précédera le *Deus qui nos patrem* et finira avec le *Requiem aeternam.*

— Cet oratorio ressemble-t-il aux précédents ?

— Non, au dernier seulement, comme durée : pas plus de trente-cinq minutes de musique.

— Et le genre, lyrique ou dramatique ?

— Que voulez-vous que je vous dise. C'est mon genre habituel avec un peu plus de douleur. Vous savez que Job a beaucoup souffert !... J'ai tâché, comme d'habitude, du reste, de donner libre chemin à la mélodie, la seule que le public de tous les pays aime entendre toujours et que je sente sortir de mon âme.

— Pardonnez-moi, Maestro, si je vous demande votre opinion sur la musique moderne.

— Ce serait trop long à dire cela ! La musique que j'ai cultivée, cher Monsieur, a bien ses grands modèles : dans l'église Palestrina, dans l'Oratorio Bach et dans le théâtre Wagner. Généralement on fait une grande confusion entre la *musique sacrée* et la *musique religieuse*. La première est réservée aux fonctions rituelles de l'Eglise ; la seconde, au contraire, quoique inspirée par les livres saints, s'adapte aux exécutions symphoniques et chorales, soit dans les églises, soit dans les grandes salles de concerts.

— Et dites-moi, Maestro, vous ne pensez pas au théâtre ?

— Non, je n'y pense pas. Ce sont les journaux qui, de temps en temps, mettent en circulation ces bruits inconsistants.

— On a cru parce que vous aviez intitulé vos symphanies *A Florence*, *A Messina*, et *A Rome*...

— Je vous comprends, n'insistez pas ; mais voilà justement ce qu'il faut bien expliquer. Mes symphonies n'ont aucun caractère religieux ni politique. Elles sont de la musique pure et simple. Je me suis inspiré de la poésie de la belle ville de Dante et des fleurs, de la grandeur de la ville éternelle, où je passe ma vie et qui est ma seconde patrie, et, enfin, de la pitié du désastre de Messine.

— Et, ensuite, que comptez-vous faire, Maestro ?

— Pour le moment je ne saurais vous le dire. J'ai des engagements et des offres auquels je n'ai pas encore répondu. J'ai accepté seulement deux concerts à Paris. A Paris je retourne avec plaisir. J'y compte beaucoup d'amis parmi les élèves du grand César Franck, auteur malheureusement peu connu en Italie. C'est pour le 10 avril, je crois. Je vais diriger le *Dies Iste* et la symphonie *Florence et Naples*, puis, je donnerai mon nouvel oratorio : *In Patris memoriam*.

— Et en Amérique ?

— Oui, on me demande aussi là-bas, mais, pour le moment, je n'ai encore rien décidé. J'ai refusé, ces jours-ci, un engagement de cent mille francs. Ce n'est pas l'argent qui me tente, et, puis, c'est si loin !...

La voiture s'arrête devant l'hôtel ; notre conversation est finie.

GEN. DE LEVA.

LETTRE D'ORIENT

M. Allix nous ayant adressé quelques réserves au sujet d'un article du R. P. Thibaut, paru dans l' S.I.M. d'avril, nous avons cru bon de transmettre à l'auteur, à Odessa, la lettre de notre collègue parisien. Le R. P. Thibaut répondit à son tour à ces objections et nous sommes heureux de pouvoir aujourd'hui soumettre à nos lecteurs les pièces de cette savante polémique.

Voici tout d'abord la lettre de M. Allix :

Cher Monsieur,

J'ai lu avec un extrême intérêt l'article du P. Thibaut sur le néï et la musique orientale. Mais il me met dans une singulière perplexité. Je savais depuis longtemps que sur ce sujet si embrouillé des gammes orientales, les auteurs se contredisent entre eux ; si maintenant ils se mettent à se contredire eux-mêmes que deviendrons-nous ? c'est à en perdre la tête. D'après le P. Thibaut d'avril 1909 (S.I.M.) " la gamme naturelle turque ou orientale est la suivante : "

I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII
	$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$	

Mais d'après le P. Thibaut de 1906 (Revue Musicale, 1[er] février 1906) la même gamme était :

I		II		III		IV		V		VI		VII		VIII
	$\frac{9}{8}$		$\left(\frac{256}{243}\right)^2$		$\frac{2187}{2048}$		$\frac{9}{8}$		$\left(\frac{256}{243}\right)^2$		$\frac{2187}{2048}$		$\frac{9}{8}$	

(Elle provient d'une division de l'octave en 17 parties où ne figurent que le limma et le comma pythagoriciens) ; ici le ton mineur est remplacé par le double limma, qui est plus petit d'un chisma ; et le demi-ton diatonique $\frac{16}{15}$ est remplacé par l'apotome qui est plus grand du même chisma. (Le chisma est le très petit intervalle $\frac{32805}{32768}$, qui est le rapport du comma de Pythagore au comma syntonique).

A qui devons-nous entendre? Pratiquement, la différence est insensible vu la petitesse du chisma (moins de $\frac{1}{600}$e d'octave ou de $\frac{1}{50}$e de demi-ton tempéré — mais elle a une importance théorique très considérable.

Un peu de lumière serait à souhaiter. La confusion devient inextricable si l'on fait intervenir les diverses élucubrations de Raouf Yekta dans la *Revue Musicale* (printemps de 1907, et plus récemment encore). Cet auteur déclare être parfaitement d'accord avec son " ami " le P. Thibaut

(celui de 1906 !!), qui seul, à son dire, aurait correctement exprimé les intervalles de la gamme orientale. Oh ! parfaitement d'accord ! Seulement tandis que le P. Thibaut divise l'octave en 17 parties, lui, R. Yekta, la divise en 24 ; à cela près ! Et l'on serait d'abord tenté de croire que cette division en 24 est le tempérament égal préconisé vers 1830 par Michel Meshaka de Damas et adopté, par ex., par Hornbostel lequel admet pour la gamme diatonique les intervalles que donne conventionnellement ce tempérament savoir (en 24es d'octave) : 4+3+3+4+3+3+4. Mais pas du tout, car le dit Yekta déclare (Revue Musicale du 1r avril 1907) : " Les oreilles de nos musiciens sont habituées à saisir 24 intervalles dans une octave, et chaque musicien ou chanteur de l'Orient est bien capable d'exécuter ces intervalles, soit sur son instrumento soit avec sa voix. " [Consécutivement ? *chaque* musicien ? ? hum... qu'elle est la différence de latitude entre Constantinople et Tarascon ?] Cependant il ne faut pas croire que ces intervalles sont tous égau ... "

Alors quoi ? Est-ce qu'un personnage idoine ayant quelque esprit critique et quelque habitude de la précision scientifique, ne pourrait pas tirer tout cela au clair ?

Bien à vous

G. Allix.

Voici la réponse du R. P. Thibaut :

Ce m'est un plaisir, Monsieur le Directeur, de répondre à votre aimable invitation et de donner à votre docte collaborateur ces quelques mots d'éclaircissement qu'à bon droit il réclame, pour être tiré du singulier état de perplexité dans lequel l'ont bien malencontreusement jeté certaines affirmations, en apparence contradictoires, relevées au cours de deux articles que j'ai publiés à des époques différentes sur la musique Orientale.

Les questions multiples et complexes qui ont trait à l'étude de la tonalité orientale ne sont point à la vérité, de celles que l'on peut résoudre au pied levé au cours d'un ou deux articles de revues, aussi bien appelé-je également de tous mes vœux avec M. G. Allix, le personnage idoine qui pourra enfin nous donner quelque jour un bel et solide ouvrage sur la matière. Voici pour ce qui me concerne la justification, ou plutôt, les éclaircissements demandés au sujet du peu que j'ai écrit sur la tonalité orientale.

Dans un premier article paru dans la Revue Musicale (1er février 1906), article qui était la reproduction partielle d'une modeste conférence donnée à la *Schola cantorum* de St Chamond (Loire), j'ai cité le diagramme fondamental des Orientaux dit de Pythagore, accepté par Farrabbi, Abdel Kader et tous les anciens théoriciens arabes et persans lesquels divisent l'octave en 17 intervalles ou 18 sons qu'ils représentent mathématiquement, dans un but purement didactique, par les chiffres ordinaux de 1 à 18, intervalles qui concourent à la formation de deux tétracordes réguliers comprenant trois espèces de tons : le ton majeur, le ton mineur et le ton minime. Le ton majeur composé du *double limma* plus la neuvième partie d'un ton ou *comma* de Pythagore ce qui nous donne l'intervalle de 9/8, le ton mineur composé uniquement du *double limma* formant un intervalle caractérisé par la fraction $\frac{65536}{59049}$, le ton minime ou demi ton majeur appelé *apotome* par les pythagoriciens, intervalle formé par la réunion du comma de Pythagore et d'un limma dont le rapport harmonique est représenté par la fraction $\frac{2187}{2048}$.

Dans un second article paru dans le Bulletin de la *Société Internationale de Musique* (Avril 1909), j'ai reproduit en cours de démonstration, le diagramme fondamental non plus théorique mais pratique de la musique turque avec indication des rapports mathématiques qu'il comporte sur le *néï* Mansour qui est un des principaux instruments accompagnateurs des voix dans les concerts, soit :

576		648		720		768		864		960		1024		1152
ré		*mi*		*fa* ♯		*sol*		*la*		*si*		*do*		*ré*
	$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$	

Cette gamme que l'on peut théoriquement diviser en 18 parties à l'instar des anciens théoriciens arabes et persans, les turcs la divisent pratiquement en 23 degrés ayant chacun sa dénomination propre, en vue de caractériser les 22 intervalles inégaux qu'ils renferment, ou, en suivant le système syrien de Meshaqa, basé non plus sur la tonique *ré* mais sur celle de *sol*, en 25 degrés comprenant 24 intervalles inégaux comme en fait foi le schéma comparé de ces deux gammes, composé sur les données de M. Raouf Yekta.

Degrés	ÉCHELLE TURQUE		Degrés	ÉCHELLE SYRIENNE DE MESHAQA	
	Noms	Longueur de corde		Noms	Longueur de corde
1	*Yeka.*	768	1	*Yeka.*	768
2	Pest buyati.	729	2	Nim hsar.	746
3	Pest hisar.	719 $\frac{137}{139}$	3	hsar.	734
4	Pest hisarek.	691 $\frac{251}{256}$	4	tik hsar.	705
5	*'Ashiran.*	682 $\frac{2}{3}$	5	*'Oshiran.*	685
6	'Adjam 'ashiran.	648	6	Nim 'adjam.	663
7	Suzidil.	639 $\frac{1825}{6561}$	7	'Adjam.	645
8	*'Araq.*	615 $\frac{3}{32}$	8	*Iraq.*	627
9	Gewasht.	606 $\frac{66}{81}$	9	Kawasht.	608
10	*Rast.*	576	10	Tik hawasht.	611
11	Nehani.	546 $\frac{3}{4}$	11	*Rast.*	575
12	Zengulch.	539 $\frac{255}{2187}$	12	Nim zergelah.	558
13	Buzruk.	518 $\frac{1009}{1024}$	13	Zergelah.	542
14	*Duga.*	512	14	Tik zergelah.	526
15	Kurdi.	486	15	*Duga.*	512
16	Uzal.	479 $\frac{1003}{2189}$	16	Nim kurdi.	497
17	*Segia.*	461 $\frac{41}{128}$	17	Kurdi.	483
18	Puzelik.	455 $\frac{1}{9}$	18	*Sihka.*	469
19	*Tsharga.*	432	19	Buzalik.	457
20	Hedjaz.	410 $\frac{1}{16}$	20	Tik buzalik.	443
21	Saba.	404 $\frac{44}{41}$	21	*Djahrka.*	430
22	Nerimeh.	389 $\frac{984}{4096}$	2	Arbà.	417
23	Newa.	384	23	Hedjaz.	406
			24	Tik hedjaz.	394
			25	*Nawa.*	384

De ces deux systèmes le plus parfait est sans contredit le système turc, attendu qu'il nous présente des données harmoniques identiques pour le fond à celles qui nous ont été fournies par lès anciens théoriciens arabes et persans. En effet, ce diagramme fondamental dont les savantes combinaisons donnent naissance à l'extraordinaire variété des modes et des gammes orientales, concoure au même titre que les 17 intervalles de l'échelle arabe dite pythagoricienne, à la formation de deux tétracordes réguliers, comprenant trois espèces de tons : le majeur, le mineur et le minime.

Premier tétracorde.

ton majeur $\frac{8}{9}$	ton mineur	limma	1 *Yeka.*
		$\frac{256}{243}$	2 pest beyati.
		limma	3 pest hisar.
	comma pyth. $\frac{531441}{524288}$		4 pest hisarek.
ton mineur	apotome	limma	5 *ʻAshiran.*
		limma	6 ʻadjam ʻashiran. 7 suzidil.
	apotome	comma pyt.	8 *ʻAraq.*
		limma	9 gewasht.
			10 *Rast.*

Second tétracorde.

		Idem.		10 *Rast.* 11 nehawi. 12 zenguleh. 13 buzruk. 14 *Duga.* 15 Kurdi. 16 uzal. 17 *Segia.* 18 puzelik. 19 *Tsharga.*
Degré supplémentaire.	ton majeur	ton mineur	limma	20 hedjaz.
			limma	21 saba. 22 nerimeh.
		comma pyth.		23 *Nawa.*

Pour ce qui est de la délicatesse d'oreille des Orientaux et de leur sûreté d'interprétation musicale, l'une et l'autre sont absolument remarquables, mais on aurait tort de croire comme l'a très judicieusement fait observer Helmholtz que les diverses particularités harmoniques des gammes orientales soient si faible qu'il faille une éducation incroyablement raffinée de l'oreille pour en apprécier l'effet esthétique, je prétends en effet, avec l'illustre physicien " que cette opinion des modernes théoriciens ne peut avoir pris naissance que parce qu'aucun d'entre eux n'a cherché à réaliser dans la pratique ces différents modes, et à les comparer au moyen de l'oreille. "[1]

P. J. THIBAUT,
DES AUG. DE L'ASSOMPTION.

[1] Théorie physiologique de la musique, p. 370.



MUSICIENS D'HIER ET D'AUJOURD'HUI, par Adolphe Jullien. (Fischbacher, in-12.)

Ce titre réunit quelques feuilletons de critique courante, écrits pour le *Moniteur Universel* ou pour le *Journal des Débats*, de 1890 à 1909. Très pénétré de son rôle d'éducateur, M. Jullien n'hésite pas à faire entendre de dures paroles à ses contemporains et à fustiger d'importance les enthousiasmes irréfléchis de certains snobs. Sa plume, souvent pessimiste, parfois même morose, est toujours guidée par la plus entière bonne foi ; elle dédaigne aussi bien l'ironie superficielle que le mot à succès facile.

Si beaucoup des prévisions de M. Jullien se sont trouvées réalisées, il en est quelques-unes que le temps a formellement démenties ; — tels jugements portés sur César Franck, par exemple. — En 1896, après une audition de Rédemption, M. Jullien concluait : "L'inspiration fait défaut, et aussi, le grandiose et le sublime...... L'œuvre entière est froide." — En 93, il s'indignait contre certaines gens qui osaient prétendre que l'auteur des Béatitudes avait du génie et qui voulaient voir là l'œuvre la plus puissante éclose depuis 30 ans. De telles appréciations lui faisaient l'effet d'énormes pavés de l'ours" et il se demandait : " de qui donc est-ce qu'on se moque ici ?"

J'ai bien peur que, pour une fois, M. Jullien ait voulu voir de l'ironie là où elle n'avait que faire. Somme toute, ce recueil est singulièrement instructif pour l'histoire du goût musical en France.

V. P.

F. BRUN (L'abbé). — Traité de l'Accompagnement du Chant Grégorien. (Paris, au bureau de la Schola, 1909, in-8, 65 p.)

La réforme du chant liturgique et la publication de l'édition Vaticane rendaient nécessaire un enseignement nouveau de la théorie et de la pratique de l'accompagnement. M. l'abbé Brun est assurément l'un des guides les plus sûrs et les plus discrets que puissent choisir sur ce terrain les apprentis grégorianistes et même les grégorianistes exercés. Nous ne savons s'il s'est souvenu de l'adage que les pédagogues de la Renaissance inscrivaient volontiers en tête de leurs livres scolaires : "la brièveté plaît aux modernes". Il s'y est, en tous cas, conformé. Son *Traité* n'a que 37 pages de texte, que suivent des exemples notés. Dire en peu de mots tout ce qui est essentiel, et le dire clairement, n'est pas chose commune. Ce qui l'est encore moins, c'est de se montrer à la fois observateur scrupuleux de toutes les

exigences de la tonalité et de l'accentuation grégoriennes, et musicien délicat, ennemi des formules usées et des cadences banales. Les 22 pages de musique qui suivent le traité contiennent des exemples d'accompagnement de mélodies grégoriennes pour chacun des huit tons, signés de MM. Bordes, Brun, Gastoué, Guilmant, d'Indy, de La Tombelle, Orban, Perruchot, de Ranse et de Séverac, un interlude de Titelouze et trois interludes, très beaux, de M. René Vierne, pour l'hymne *Urbs Jerusalem.* Comme le dit fort bien M. l'abbé Brun, ces pièces “ prouvent éloquemment qu'on peut faire des choses très musicales et même très modernes avec la tonalité et les thèmes grégoriens, et que les improvisiateurs de cavatines et de pastorales (en guise d'interludes) n'ont aucune excuse ”.

M. Brenet.

E. MEIGNEN ET E. FOUQUET. — Le Théatre et ses Lois. (1 vol. in-8, Librairie Théâtrale.)

“ Il nous a semblé, disent MM. Meignen & Fouquet dans leur introduction, qu'il “ manquait un recueil pratique réunissant, sous la forme simple du dictionnaire, tous les “ renseignements que les auteurs, les écrivains, les directeurs de théâtre, les artistes, les “ spectateurs, et ceux qui s'intéressent à l'art dramatique ne peuvent se procurer qu'au prix “ de longues et difficiles recherches ”. Les auteurs ont parfaitement atteint le but qu'ils s'étaient proposé : leur ouvrage, dans lequel la disposition alphabétique des matières rend les recherches faciles et rapides, contient un très grand nombre de renseignements qui intéresseront tous les amateurs de théâtre et de musique. Je ferai cependant une remarque : les auteurs, lorsqu'ils citent une décision de jurisprudence, n'indiquent aucune référence ; c'est, à mon avis, une lacune, même dans un recueil de vulgarisation. Enfin, une omission plus grave est celle de la loi du 12 avril 1906 sur les accidents de travail : cette omission rend inexact le paragraphe consacré à ce sujet.

Quoi qu'il en soit, il faut savoir gré à MM. Meignen et Fouquet d'avoir mis à la portée de tous, les notions qu'il est indispensable d'avoir et les renseignements qu'il est souvent utile de connaître, sur les conditions, les usages et la réglementation de notre vie théâtrale et musicale moderne.

Georges Baudin.

NORLIND (TOBIAS). — Chansons scolaires latines en Suède et en Finlande. (XVI — 187 pp.) 2 illustrations, 1 appendice musical. Lund, 1909. — Imprimerie de Hakan Ohlsson).

Dans cette publication extraite de l'annuaire de l'Université de Lund. M. Norlind, musicographe suédois connu par ses nombreux travaux sur l'histoire musicale de la Suède s'est attaché à faire ressortir l'importance du chant dans l'éducation des enfants de son pays, au moyen âge, sous la Réformation et jusqu'au début du 19[e] siècle, période pendant laquelle la Finlande était encore sous la domination suédoise.

Il nous apprend que les collégiens allaient de paroisse en paroisse mendier et quêter en chantant des cantiques latins, usage dégénéré en abus contre lequel les municipalités s'efforcent de réagir, mais en vain, puisque ces sortes de quêtes persistent, malgré leur interdiction, jusqu'au commencement du 19[e] siècle. Cependant on était arrivé graduellement à supprimer l'emploi de ce chœur scolaire à l'église où il fut remplacé par l'organiste accompagnant le chant des fidèles, et dans les fêtes et cérémonies religieuses ou autres dont la partie musicale était de plus en plus confiée à des instrumentistes attachés aux diverses municipalités.

Le Cantor, grand-maître du Collège au moyen âge réglait l'enseignement vocal des élèves qui chantèrent d'abord à l'unisson — récitatifs, hymnes, psaumes — puis plus tard des cantiques ou *Piæ Cantiones* à plusieurs parties. Ces œuvres chorales de composition plus compliquée et dont l'auteur a dressé la nomenclature n'étaient pas toutes d'origine scandinave, ainsi qu'en témoignent certains cantiones du 16ᵉ et du 17ᵉ siècles qui se ressentent des influences littéraires et musicales venues à ces époques d'Allemagne principalement avec Heinrich Albert et Georg Weber de Kœnigsberg ainsi qu'avec Johan Rist et Heinrich Pape de Hambourg. Ce dernier fut même nommé en 1662 organiste de l'église Jacob de Stockholm.

On retrouve l'influence française dans certaines chansons scolaires du moyen âge qui font allusion aux mœurs dissolues des couvents et sont imitées des *cantiones* de l'école de Paris fréquentée souvent au 13ᵉ siècle par les étudiants suédois après un séjour d'études à Cologne. Mais à partir du 14ᵉ siècle Paris est délaissé pour Cologne, Prague, Erfurt et Leipzig.

Ainsi se conçoit que les chansons scolaires, suédoises de cette époque n'offrent rien de spécialement scandinave, leur structure est exactement la même que celle des chansons des autres pays, sauf parfois en ce qui concerne leur refrain. Elles se rapprochent au point de vue mélodique de la chanson populaire allemande du 14ᵉ et du 15ᵉ siècle : presque toujours de mesure binaire, rarement à trois temps, elles comportent une note pour chaque syllabe.

Au cours de leurs promenades de paroisse en paroisse à l'occasion des grandes fêtes, les collégiens accompagnaient parfois leurs chants latins, de danses, usage que M. Norlind explique par l'origine païenne de ces fêtes transformées par l'Eglise en cérémonies religieuses, et il est amené ainsi à signaler la danse des épées et celle des arceaux de caractère comique, réservée la première à la corporation des forgerons et la seconde à celle des tonneliers. Le sens mythique de ces deux danses qui se complètent et dont il donne deux gravures, l'une de 1555 et l'autre de 1776, est la lutte entre l'hiver et l'été ou celle du Comte de Mai et du Comte d'Hiver.

L'auteur termine son étude si documentée en déplorant la décadence des *piæ cantiones* hâtée par la victoire des danses de salon et ajoute que lorsque vers 1740-50 la chanson scolaire chercha à se relever, c'était trop tard, de nouveaux styles étaient nés, l'ère des cantates d'église et des oratorios avait commencé.

Et ce n'est plus qu'en Finlande, pays éloigné des grands courants de civilisation, que l'antique chanson scolaire latine s'est conservée et c'est de là qu'au seuil du 20ᵉ siècle nous viennent les dernières bribes d'une floraison autrefois si riche et si imposante.

William Molard.

O. G. TH. SONNECK. — Report on " The Star-Spangled Banner ", " Hail Columbia ", " America ", " Yankee-Doodle ". (Washington, pet. in-4° v. 255 p. avec 23 planches).

Le distingué bibliothécaire de la section musicale de la grande Library of Congress, ou Bibliothèque Nationale des Etats-Unis, à Washington, avait reçu mission de rechercher les origines et les diverses versions des quatre chants nationaux ou populaires dont les titres sont énumérés ici. Il l'a fait avec une telle diligence, que son rapport forme tout un volume, d'une abondance d'informations extraordinaires, des plus curieux comme rapprochements, orné d'ailleurs de nombreux fac-simile des vieilles éditions, de citations musicales, et complété par une table copieuse des noms et des choses. Il fait le plus grand honneur à M. Sonneck.

H. de Curzon.

HENDRICH (Hermann). — Der Ring des Niebelungen, in Bildern. (Lpz. J. J. Weber. in fol. 50 frs.)

Je ne sais pas si Wagner, comme l'écrivait dernièrement un de nos collègues "*n'a rien inventé*". Mais ce qui est évident, c'est qu'il a provoqué un courant d'idées et d'effervescence artistique, comme peu d'humains ont été capables de le faire. Aussi, ceux que Wagner ennuie, ont-ils soin de s'attaquer de préférence au "*Wagnérisme*", plutôt qu'au Maître et à sa musique. Sur Wagner tout le monde feint de s'accorder, mais on se rattrappe sur les Wagnériens. Ceux-là n'ont pas cessé d'avoir une mauvaise presse d'un certain côté de la barricade musicale; parce qu'on sent évidemment que ces propagateurs de la foi nouvelle, constituent le vrai danger. Sans eux, Wagner serait un homme comme tout le monde, un grand musicien, voilà tout. Avec eux il devient un chef d'école, dont la doctrine dépasse de beaucoup la rampe de l'opéra. Son rôle n'est plus celui d'un sympathique amuseur, mais celui d'un homme d'action, dont les prosélytes envahissants se retrouvent partout. Inde irae !

Les arts plastiques, comme la littérature, ont subi l'influx wagnérien. Certains inconsciemment, d'autres avec la ferme volonté de paraphraser par le dessin et la couleur, les rêves dramatiques du maître de Bayreuth. M. Hendrich vient, à son tour, nous présenter ses visions inspirées par la Tétralogie. L'ouvrage est somptueux et les planches en couleurs y sont rendues avec ces perfectionnements modernes qui rendront bientôt l'achat des originaux tout à fait inutile. Il y a 14 grandes compositions dans ce livre, toutes conçues avec un sens ingénieux de la couleur décorative. M. Hendrich est peintre beaucoup plutôt que dessinateur. C'est l'ensemble des teintes qui règle l'ordonnance de ses toiles, et décide de l'impression qu'elles doivent faire. Il y a là de très curieuse fulgurations, des obscurités rehaussées d'or tout à fait fantastiques. L'ensemble est assez la signification de l'art allemand moderne. La tendance décorative l'emporte. Un Français eut fait de l'illustration. M. Hendrich est hanté par la simplification du décor.

Et n'oublions pas qu'il s'agit ici d'un art musicalisé. Qui dira tout ce que la plastique moderne doit à l'explosion musicale du XIXe siècle ? La vieille imitation de la nature, avec ses règles de composition logique, a fait place à une fantaisie sensuelle, où la volupté des yeux cherche avant tout à se satisfaire. La musique, qui est l'art du perpétuel devenir a engendré ce que nous appelons aujourd'hui "*la maladie de l'esquisse*", la passion de l'imprécis. L'œil ne veut plus qu'on le fixe en un moment de sa vision, mais au contraire qu'on l'associe à ce sentiment de relativité, d'éternelle ambiance, qui nous donne la notion de la vie. Un tableau n'est plus une reproduction mais une *allusion* à un élément mystérieux.

Ces tendances apparaissent, comme il convient, dans une transposition visuelle de l'Anneau du Niebelungen. Elles ne paraissent excellemment réalisées, et surtout dans le tableau des *Nornes*, dans la *Grotte de Fafner*, enfin dans cette *mort de Siegfried*, dont la réduction ci-contre peut donner une idée. C'est là un très bel ouvrage. J. E.

RECTIFICATION. — A propos de l'article publié dans notre numéro de décembre par M. A. Gastoué, sous le titre de "*L'édition Vaticane*," nous avons reçu une lettre d'un M. Dupont, que nous avons communiqué à notre collègue Gastoué, et à laquelle ce dernier a fait réponse. Nous croyons servir la cause de nos deux correspondants en résumant simplement ici les éléments de leur polémique.

M. Dupont écrit :

"Dom Pothier ni ne commença la publication de la *Paléographie Musicale*, ni n'écrivit le premier tome, ni même n'y collabora avec qui que ce soit, ni, à aucun moment, n'eut à laisser à Dom Mocquereau le soin d'y continuer la restauration grégorienne. Le seul inspirateur, le



La mort de Siegfried.

Spécimen réduit d'une des 14 gravures à quatre couleurs contenues dans l'ouvrage "L'Anneau du Nibelungen" d'après des tableaux de H. Hendrich, avec texte français, allemand et anglais. Editeurs: Leipzig, J. J. Weber; Paris, Librairie Fischbacher. 20 Francs.

seul fondateur et le seul directeur de cette publication, c'est Dom Mocquereau. A lui et à personne d'autre qu'en revient tout le mérite. Sans doute il y intéressa des ouvriers précieux : Dom Cabrol et Dom Caqin, dès la première heure, et, ces dernières années, Dom Pierre de Puniet et Dom Beyssac. Mais Dom Pothier, en dépit d'instances nombreuses, s'en désintéressa dès le principe. La seule collaboration qu'il fut possible d'obtenir de lui, et non sans peine, fut une *Etude sur les Neumes Accents*, soit dix pages du tome II qui en comprend 88 ; encore l'a-t-il pas achevée lui-même, et les tableaux qui suivent (p. 37-88), sont de Dom Mocquereau et de Dom Delpech."

M. Gastoué répond :

"M. Dupont veut bien me corriger et me faire remarquer que Dom Pothier n'écrivit que dans le Tome II de la Paléographie et non dans le Tome I, comme je l'avais écrit par mégarde. L'erreur est explicable, la correction aisée à faire et je considère l'incident comme clos. " —

LIVRES REÇUS

— TAYLOR (David C.). — The Psychology of Singing. (New York, Macmillan in-12° de 370 pp.).

— KRAUS (A. figlio). — Appunti sulla Musica dei popoli nordici. (Firenze in-8° de 43 pp., 12 pp. de musique et 3 planches).

— LEE (E. Markham). — The Story of Opera. (London Walter Scott Pub. C° 1909 in-12° de 270 pp.).

— LANDORMY (Paul). — Histoire de la musique. (Paul Delaplane 1910 in-12° de 260 pp. 4 frs.).

— EBEL (Otto). — Les femmes compositeurs de musique. Trad. française de Louis Pennequin. (Paul Rosier, 1910 in-12° de 192 pp. 4 frs.).

— FINDEISEN (Nicola). — Mélanges de musicologie (en russe) Pétersbourg 1903-1907, 3 vol. in-8°.

— Histoire de la Société impériale de musique (1859-1909) Pétersbourg 1909 in-8° de 240 pp.

— COERNE (Louis-Adolphe). — The Evolution of Modern orchestration. (New York, Macmillan. 1908 in-8° carré de 280 pp.).

— LA MARA. — Musikalische Studienkoepfe. Band III. (Breitkopf 1910 in-12° de 320 pp. M. 4.).

— PUGNO (Raoul). — Les leçons écrites. Chopin. (Librairie des Annales, 1909 in-4° de 71 pp. 6 frs.).

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS. — SÉANCE DU 15 JANVIER 1910

La séance est ouverte à 9 heures, sous la présidence de M. Lionel Dauriac, président d'honneur.

Présents : MM. Dauriac, Poirée, Prod'homme, de la Laurencie, Ad. Boschot, E. Wagner, Laugier, d'Ortigue, G. Lefeuve, H. de Curzon, Dr. Marage, Jean d'Udine, de Bertha, Guérillot, Gastoué, Mmes Daubresse, Pereyra, Capoy, Delhez, Hibert.

Excusés, MM. Malherbe, Ecorcheville, Vines, Mme Gallet.

Candidatures :

MM. le Cte Amédée de Vallombrosa, présenté par MM. Guérillot et Ecorcheville.
Louis Delune, compositeur, présenté par id. id.
Mlle Jules Roche, présenté par Mme Gallet et M. Poirée.
M. Raymond-Duval, présenté par id. id.

Ces candidatures sont admises à l'unimanité.

La parole est ensuite donnée à Mme Capoy pour une communication sur *les Noëls normands du XVI*^e^ *siècle.* Cette communication est illustrée par l'audition de dix *Noëls* chantés par Mme Capoy : *Chantons Noël par mélodie ; Un soir toutes les bergères ; Où es-tu caché, Colin ? A l'ombre d'un buissonnet ; Chantons tous joyeusement : Là-bas, sans lumière ; En Bethléem, ville de nom ; Bergers, j'ai ouï la nouvelle ; Chantons Noël ; Or, le monde est estrenné.* Au piano M. E. Wagner.

M. Gastoué fait quelques observations relatives à la tonalité de certaines de ces pièces, qui empruntent les tons ecclésiastiques, mais avec des altérations, provenant de ce fait que la plupart de ces cantiques populaires ne nous sont parvenus que dans des versions datant du XVIIIe siècles.

Puis Mlle Karité mime et danse des pièces de M. Déodat de Severac.

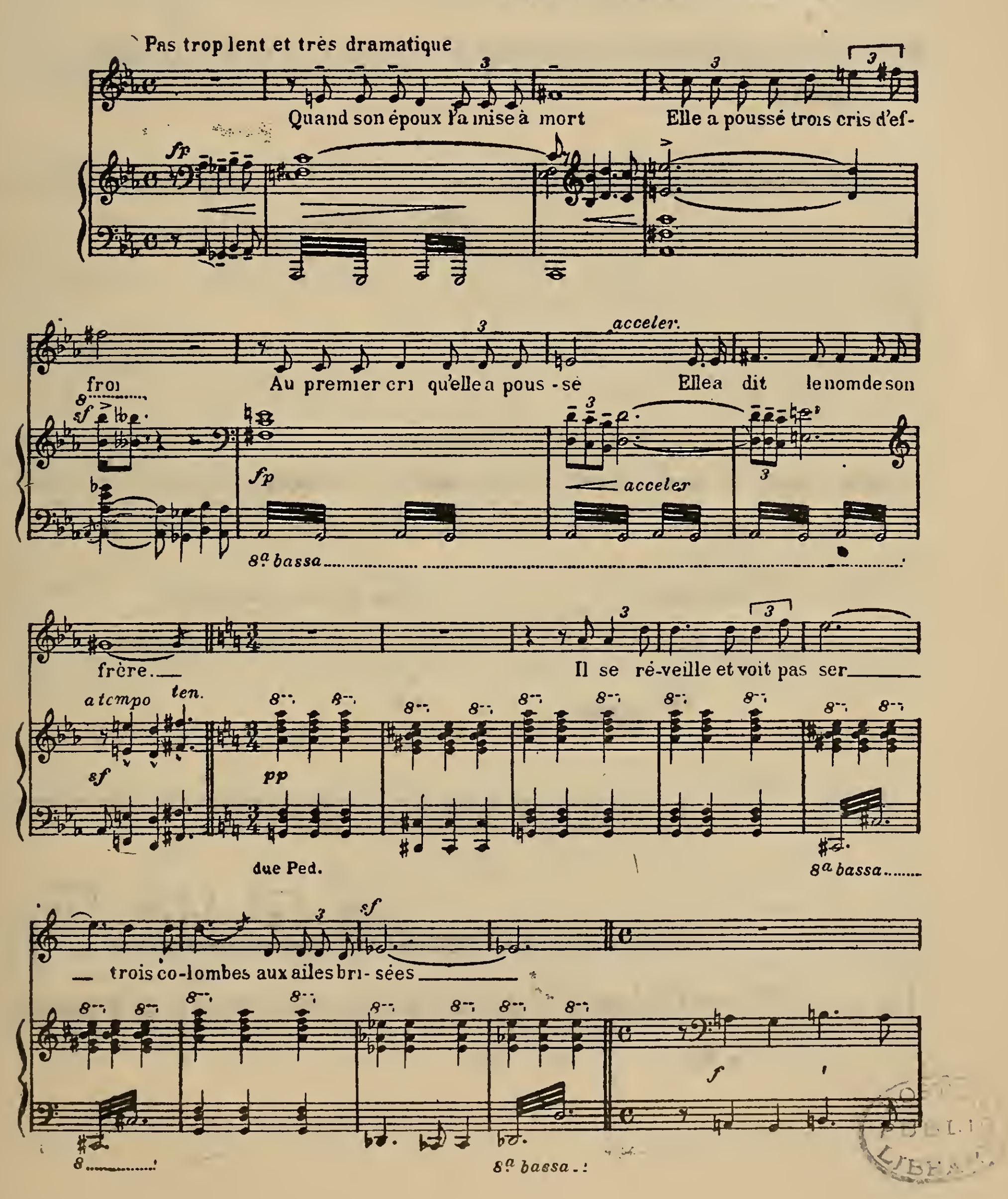
Sur la proposition de M. Ad. Boschot, on adopte à l'unanimité le vœu que la salle des concerts du Conservatoire soit conservée lors de la démolition des constructions de l'ancien hôtel des Menus-Plaisirs et du transfert du Conservatoire rue de Madrid. Ce vœu sera présenté au sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts par une délégation de la Section.

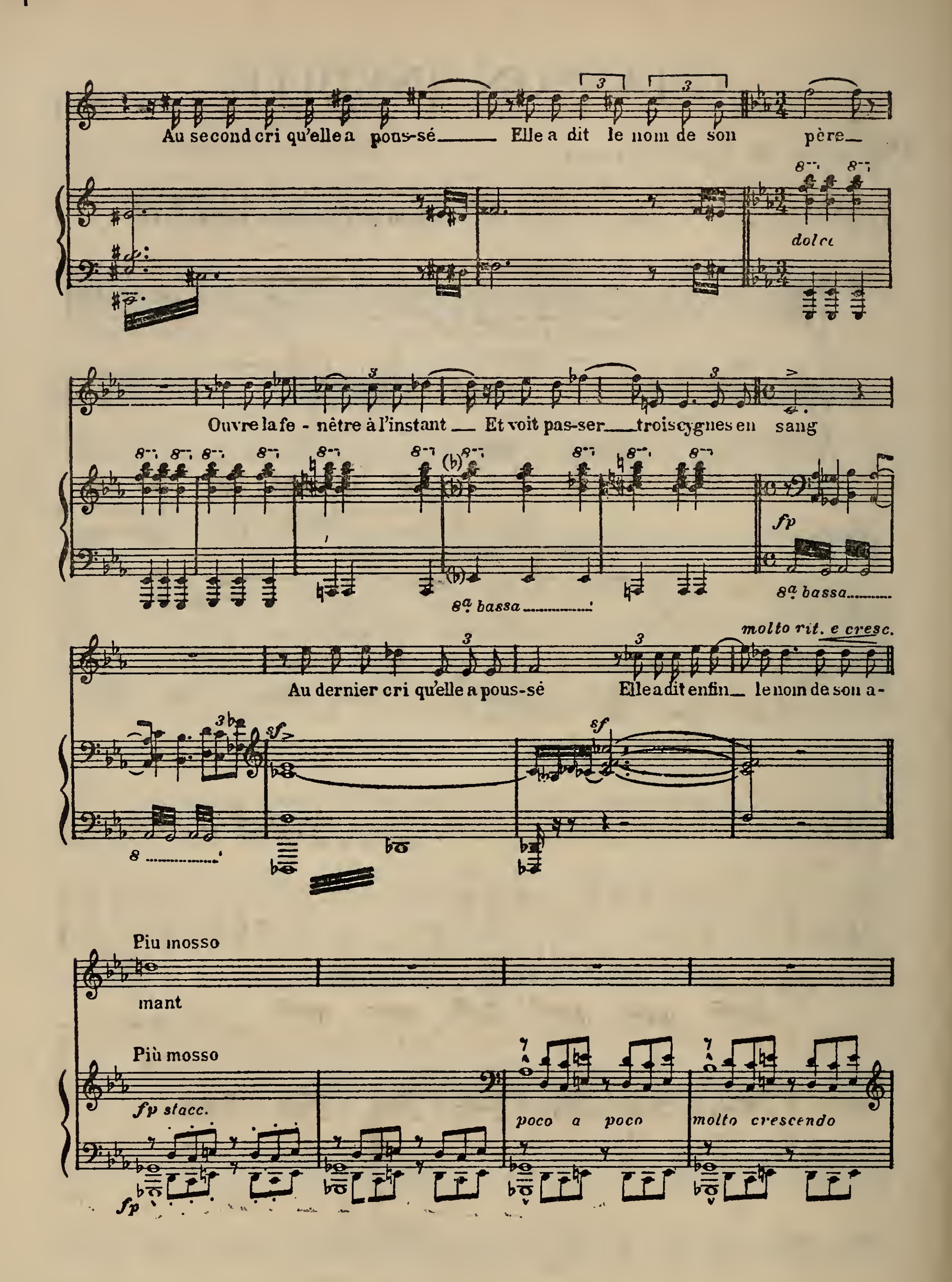
La séance est levée à 11 h. ¼.

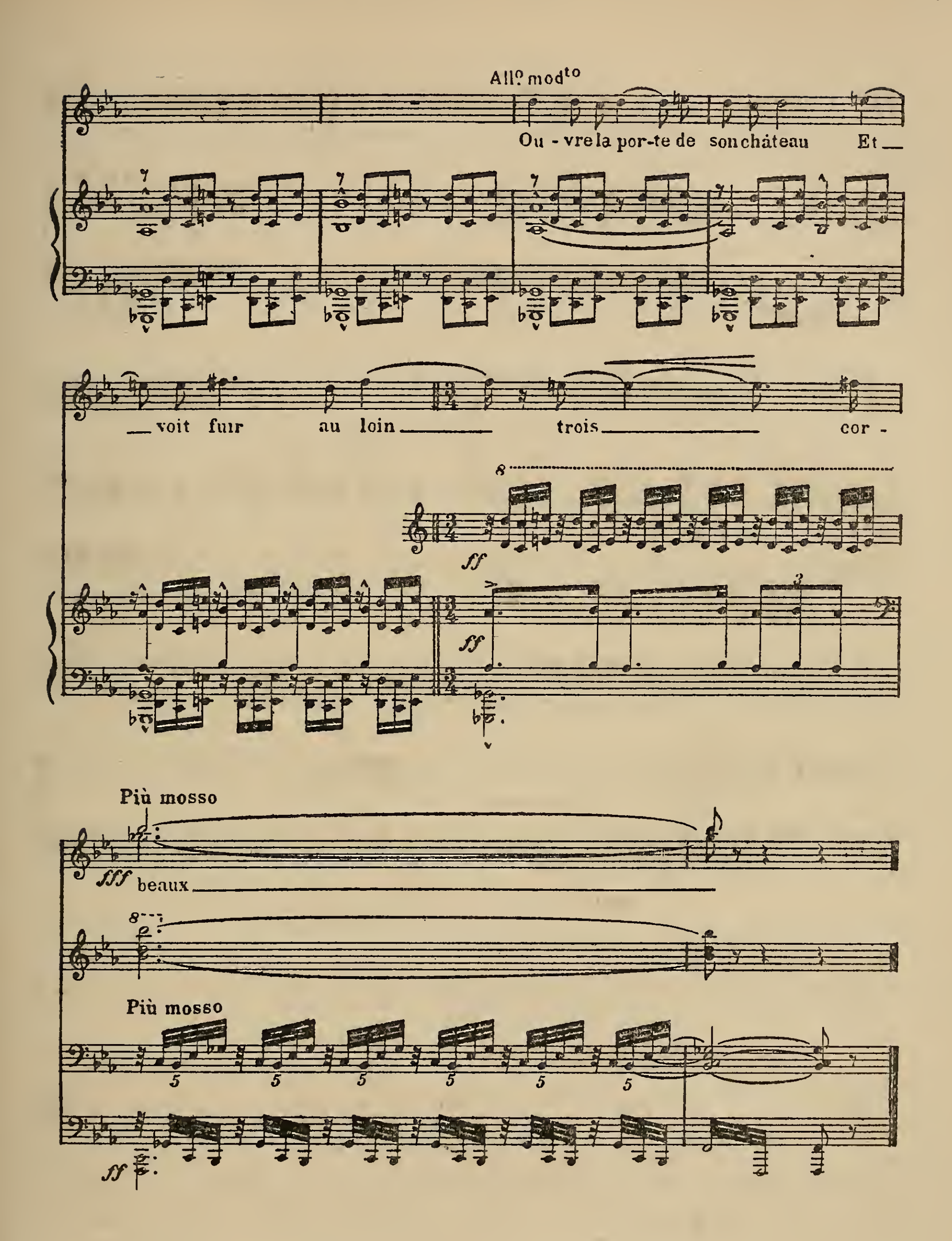
CHANSON INÉDITE

Paroles de M. Maeterlinck. Musique de Gabriel Fabre.

à Mademoiselle Hélène DEMELLIER




Au second cri qu'elle a pous-sé Elle a dit le nom de son père
dolce
Ouvre la fe - nêtre à l'instant Et voit pas-ser trois cygnes en sang
fp
8a bassa
molto rit. e cresc.
Au dernier cri qu'elle a pous-sé Elle a dit enfin le nom de son a-
sf
Piu mosso
mant
Più mosso
fp stacc.
poco a poco
molto crescendo
fp


All? modto
Ou - vre la por-te de son château Et
voit fuir au loin trois cor -
ff
ff
Più mosso
fff beaux
Più mosso
ff

LA SALLE DU CONSERVATOIRE

Comme nous l'avons indiqué à nos Amis le mois dernier, nous avons cherché par quels moyens il était possible de sauver la Salle des Concerts du Conservatoire menacée par les transformations que va subir cet établissement. On verra plus loin, que le Président de la Section de Paris de la Société Internationale de Musique a obtenu de M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts une audience à ce sujet. D'autre part, l'un de nos Amis M. Théodore Reinach député de la Savoie, a pris la parole à la Chambre lors du rapport du budget, pour défendre la cause de ce souvenir historique.

Malgré ces hautes interventions, et malgré la protestation qu'ont fait entendre ici même nos plus grands Maîtres de la musique, il n'est pas certain, qu'on arrive avec l'Etat à l'entente souhaitable.

Tout d'abord, l'opinion publique, et un certain nombre de nos confrères de la presse, ont cru que le sort de cette Salle était lié en quelque façon, à celui de la nouvelle qui va s'édifier rue de Madrid, et que le passé ferait tort à l'avenir. C'est là une conception tout à fait fausse du problème. Si la Salle doit être conservée, c'est avant tout comme un monument historique, et en séparant complètement sa cause de celle du Conservatoire qui n'a plus rien à voir, ni à faire avec les immeubles du Faubourg Poissonnière. La Salle du Conservatoire est monument historique de la musique, comme les fortifications de Philippe-Auguste sont monuments historiques de l'art militaire, comme la Tour Saint-Jacques est un monument historique de l'art religieux.

Aussi n'y a-t-il pas lieu de faire entrer en ligne de compte l'opinion de la Société des Concerts du Conservatoire. Cette Société, comme toute œuvre qui vit, et qui veut vivre est obligée de se transformer et de s'adapter aux besoins présents de la musique. Elle émigrera donc, cela est de toute évidence.

Dans cette question de la Salle du Conservatoire, c'est donc le point de vue historique qui doit l'emporter. La Salle doit être conservée, parce qu'elle a été le berceau de la musique symphonique en France, elle doit être conservée, parce que son acoustique convient à certaines réalisations qu'on ne retrouvera pas ailleurs, ou tout au moins, qu'on est sûr de trouver ici. L'un de nos Amis M. Charles Widor nous faisait remarquer dernièrement les causes de l'acoustique particulières de la Salle du Conservatoire, on les ignore généralement. Elles proviennent de l'extrême sécheresse de la sonorité de ce monument. Cette

sécheresse permet d'augmenter ici le quatuor dans des proportions tout à fait anormales, et, par conséquent, de nourrir le son très fortement, tout en lui laissant une parfaite netteté. Le pléthore des instruments à cordes donne aux auditions du Conservatoire cette précision, ce brillant qui ne s'obtiendraient ailleurs qu'aux dépens de la netteté. Il faut remarquer, que les musiciens occupent ici la même superficie que le public des fauteuils d'orchestre. Transportez ces proportions à l'Opéra et vous verrez à quel orchestre vous arriverez. Il y a donc à la Salle des Concerts du Conservatoire des conditions particulières qui ont été favorables à l'éclosion d'une certaine musique, à la formation d'une certaine mentalité artistique, et qui peuvent par conséquent encore, faire vivre parmi nous cette conception particulière de l'art symphonique. Détruire cette atmosphère, supprimer cette survivance, réduire à néant tous ces souvenirs, c'est faire une œuvre anti-artistique et anti-esthétique.

Le public le comprendra-t-il ? Et ceux qui le comprendront seront-ils assez nombreux pour accomplir l'œuvre financière que réclamerait ce sauvetage ? Toute la question est là ! Nous tiendrons nos amis au courant des démarches qui seront faites en ce sens.

NOS INFORMATIONS

Notre Directeur artistique, M. Bret, est allé au Havre, pour y diriger une exécution de la Passion selon St Jean, de Bach. On verra plus loin dans l'Actualité Musicale, le compte-rendu de cette solennité, qui prouve une fois de plus, combien la province s'éveille à la bonne musique, et combien les efforts pourraient aboutir de ce côté, s'ils étaient bien dirigés et entrepris avec vigueur.

* * *

On nous annonce la formation en Russie, à St-Pétersbourg, d'une Société de la Musique, dont nous exposerons le fonctionnement dans notre prochain bulletin.

* * *

Un groupe d'Amis de la Musique nous communiqua l'idée d'apposer un bas-relief de marbre au palais Vendramin à Venise où est mort Wagner. La Société des Amis de la Musique et la Société Internationale prendront très volontiers cette souscription sous leur patronage. Notre Bulletin d'avril rendra compte des réponses que nous auront reçues à ce sujet.

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° *La revue musicale* S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° *Sur la présentation de leur carte, les* Amis *bénéficieront d'une réduction de* 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez MM. Bouwens van der Boijen et Cie, 6, Square de l'Opéra.

Chez M. Demets, 2, rue de Louvois ;

Chez M. Max Eschig, 3, rue Laffitte ;

Chez M. Marcel Jumade, 69, rue Condorcet ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg.

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. Delaplane, 48, rue Monsieur le Prince, 10 % *sur l'Histoire de la Musique de* M. Landormy.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

Chez Grus et Cie, Place St-Augustin.

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

EXTRAIT DES STATUTS

Art. 3. — *La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.*

Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.

Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 *francs.*

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 *francs.*

Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 *francs, rachetable par un versement unique de* 500 *francs.*

La cotisation annuelle de 20 *francs est réduite de moitié pour les professionnels.*

Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.

Les dames peuvent faire partie de la Société : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. ECORCHEVILLE secrétaire général, 22, rue Saint Augustin, Paris.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, RUE SAINT AUGUSTIN, 22, — PARIS

J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique *comme membre* (1)..............................

et m'engage à verser

ou (2) { *tous les ans la somme de* ....*francs,*
la somme de ....*francs,* }

que je prie M. Léo SACHS, *trésorier, de vouloir bien percevoir à l'adresse suivante :*

....

....

A.., *le*..19

SIGNATURE :

(1) *Membre* { *Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de* 1.000 *francs.*
Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 *francs.*
Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 *francs rachetable par un versement unique de* 500 *francs.* }

(2) *Effacer l'une ou l'autre formule.*



LETTRES DE MORITZ HAUPTMANN

Voici un grand artiste allemand, peu connu même dans son pays. Je voudrais le présenter au lecteur français, non dans sa biographie, — on la trouvera dans tous les manuels, — ni dans l'analyse de ses compositions (assez nombreuses cependant), mais en traduisant quelques lettres de lui, pieusement réunies aprés sa mort. [1] Ce n'est pas là seulement l'acte de piété d'un élève reconnaissant, — élève de quelques mois, d'ailleurs. Je me sens surtout poussé par le désir d'initier le lecteur français à l'état d'âme d'un musicien allemand, assistant au début du mouvement musical actuel, mouvement d'inévitable décadence, dont les natures privilégiées commençaient alors à s'affliger. Le témoignage d'Hauptmann est à cet égard d'autant plus probant qu'il est tout à fait impartial. Modeste violoniste à l'orchestre de Cassel, sous la direction de Louis Spohr, (1822 à 1842), puis quatrième successeur de Sébastien Bach à la Thomasschule de Leipzick, et enfin, professeur de contrepoint au Conservatoire de cette ville jusqu'à sa mort (1868), Hauptmann ne fut jamais un polémiste.

Je crois donc utile de faire connaître la mentalité d'un Allemand de l'école de Herder, de Wieland et de Gœthe, cosmopolites dans l'acception la plus élevée du mot et qui, reconnaissant avec plaisir la supériorité du génie français, souhaitaient de tout cœur la collaboration de la France et de l'Allemagne.

Il faut attribuer l'oubli dans lequel est tombé le nom de Hauptmann d'une part au bruit

[1] Voir: *Briefe M. Hauptmann's an Hauser.* (Leipzig 1871, 2 vol. 12) et *Briefe an L. Spohr und andre* (ibid, 1876, in 12).

que commençait à faire à ce moment le Wagnérisme et d'autre part à cette phraséologie allemande alors en honneur, qui rend si souvent son style opaque. Nous espérons que notre traduction clarifiera pour le lecteur français ces réflexions d'un des esprits les plus avisés, d'une des âmes les plus hautes que le XIX[e] siècle ait vu naître.

A. de Bertha.

Les préférences de Hauptmann vont au style classique ; il nous en avertit avec émotion : " Il suffit que le souvenir de Mozart se présente à mon esprit pour qu'une paix délicieuse se répande en moi. Il est possible qu'un génie de cette sorte apparaisse tous les cinq cents ans, mais pour moi, qui ne vivrai pas cinq cents ans, il est là en quelque sorte pour l'éternité. Et je n'ai pas honte d'avouer qu'en ce moment où j'évoque en moi " Don Juan ", les " Noces de Figaro ", la " Flûte Enchantée ", " Cosi fan Tutte ", je sens des larmes chaudes couler sur mes joues. "

Cet enthousiasme quasi religieux n'est pas chez Hauptmann une exaltation passagère. Le 24 Mai 1855, il écrit au compositeur Edouard Hille : " Nous avons beaucoup moins de musique du temps de Mozart et pouvant être attribuée à son influence que nous n'en possédons actuellement de l'école Berliozo-Lisztienne ; et celle-ci produira encore de nouvelles œuvres. Mozart, lui, est original par sa profondeur et ne diffère presque pas de ses contemporains. Un homme distingué ne cherche pas à se faire remarquer par des signes extérieurs, par sa tenue ou son attitude : un grand seigneur, encore moins. L'originalité de Mozart consiste en ceci : il exprime des sentiments qui lui sont personnels et qui n'ont point été éprouvés avant lui, de même que Gœthe n'exprime que ce qu'il a ressenti dans son âme, sans être obligé de se monter l'imagination comme la plupart des autres poètes. De cette inspiration factice, il ne peut sortir qu'une phraséologie ampoulée et sentimentale, dont la source ne se trouve pas au cœur. Tandisque le sentiment personnel est si finement nuancé, si intimement lié à un tout complet qu'on ne peut rien en disjoindre, en extraire ou en imiter. Il faudrait être tout Mozart ou tout Gœthe pour écrire à la Mozart ou à la Gœthe. "

A Otto Jahn, le biographe de Mozart, Hauptmann écrit le 16 Octobre 1855 : " Nos maîtres naissaient avec leur métier, d'abord ; nos modernes conservent jusqu'à la fin de leur vie un peu du dilettante. Qui d'entre eux pourrait faire quelque chose avec 2 hautbois, trompettes et timbales, dans le genre de la petite *Messe en Ut* de Mozart ? Ni Mendelssohn ni Spohr. Et non pas parceque c'est de Mozart, mais parceque c'est l'œuvre d'un

musicien parfait de cette époque. Je ne parle pas du contenu poétique de cette œuvre, mais de sa facture, qui est si naturelle qu'on ne pourrait rien changer sans commettre une de ces maladresses visibles à l'œil nu......"

A *Mozart*, Hauptmann aime à comparer *Haydn*, pour qui il professe une égale admiration : " Haydn est encore plus varié, plus libéré dans sa forme, que Mozart..... Considérez n'importe quel air des Oratorios d'Haydn, vous remarquerez un développement constant et logique d'un bout à l'autre, qui rappelle le processus du règne végétal. Depuis le germe jusqu'au fruit, tout se suit ; c'est le produit d'une nature saine. L'arbitraire n'est ici qu'en apparence ; chez Haydn, les noix et les prunes ne poussent pas sur les pommiers. (Aujourd'hui, la pomologie a fait des progrès !) Ce bourgeonnement manque à Mozart. Même si le texte le prescrivait nous trouverions chez Mozart une configuration musicale tout autre. Ce ne seraient plus des branches, des feuilles et des fleurs, mais un corps et des membres. On pourrait dire qu'il y a entre ces deux artistes la différences des deux règnes de la nature. Le règne végétal, c'est Haydn, qui s'étale et pousse toujours en dehors. Mozart est le règne animal qui se concentre et où chaque individu forme un tout qui se suffit. En un certain sens, c'est là aussi ce qui différencie la Fugue de la Sonate, et le style gothique du style Grec. Un clocher veut toujours monter plus haut. Mais avec la colonne et son architrave, comme avec la tête sur le corps humain, la poussée est arrêtée. On ne va pas plus loin. Et cette limite s'impose à son tour à l'organisme tout entier, dont elle conditionne toutes les parties sous la contrainte d'une même loi. Mozart est de cette espèce, ainsi que les Italiens, les meilleurs du moins. L'adorable variété de la nature, qui touche parfois à l'arbitraire, perd avec eux de sa liberté, mais c'est au profit d'une admirable unité. Il y a là un idéal de perfection qui demande à être embrassé tout d'un coup et à rencontrer chez l'auditeur un sens de l'harmonie totale, un désir de contempler un organisme et non pas des éléments ajustés les uns aux autres. Cela ne veut pas dire que Mozart manque de charme et Haydn d'unité. Il ne s'agit ici que de distinguer entre eux. Quant à croire comme le font les jeunes, qu'en abandonnant le *formel* pour l'*informe* on est en progrès, c'est à mon sens donner une triste preuve de notre état de civilisation. "

A propos d'une exécution de la *Neuvième*, c'est entre Beethoven et Mozart que Hauptmann établit un parallèle. [1]

[1] Lettre à Hausser, 14 Mars 1828.

"... Ne nous plaçons pas au point de vue très inférieur de ceux qui ne veulent voir dans ces combinaisons inouïes qu'une manière de se singulariser et une recherche de l'effet que je n'ai, pour ma part, jamais découvertes dans la musique de Beethoven, ou du moins pas depuis longtemps. Et supposons plutôt dans cette œuvre colossale un sens caché, une évolution qui a ses raisons, et qui engendre les beautés et les laideurs, la logique et l'incohérence, le compréhensible et l'incompréhensible. Aujourd'hui je lisais un passage de Schlegel qui dit : *L'art et la poésie grecques étaient l'expression d'un parfait état de santé, un moment de l'équilibre harmonieux de toutes les forces dans les limites du Fini*". En s'inspirant de cette réflexion ne pourrait-on trouver que Mozart est antique et Beethoven moderne, ou, pour éviter la fatalité d'un jeu de mots, [1] dire qu'il était romantique. L'art du premier me représente la réalité parfaitement saine, l'harmonie dans les limites du *Fini*. Vouloir chercher cette perfection, qui se suffit à elle-même, dans Beethoven, c'est ne rien entendre à ce génie, qui est en quelque sorte ouvert sur l'infini. Ici, nous avons le cercle qui tourne sur lui-même (Mozart,) là, l'hyperbole qui tend sans cesse vers son asymptote et s'en rapproche, sans jamais l'atteindre. Voyez ces cadences finales de Mozart, si brèves et cependant si satisfaisantes, tandisque celles de Beethoven n'en finissent plus et épuisent plutôt notre faculté auditive que le sens du discours musical. (Par exemple, celle du Menuet de la Symphonie en La Majeur). Elles ont l'air de terminer la phrase ; elles ne font que nous rendre plus sensible l'éternel inachevé de ces œuvres.....

On pourrait suivre le parallèle symbolique et dire que si la musique de Mozart n'a qu'un centre, celle de Beethoven en a deux ; ou encore que Mozart représente l'unité, Beethoven la dualité. Rappelons-nous le mot de Faust à Wagner, chez Gœthe. "*Tu ne connais encore qu'un instinct, oh ! n'apprends jamais à connaître l'autre......*" Chacune des œuvres de Mozart est l'expression d'une seule émotion, (du moins dans la musique instrumentale). Je me représente très bien, dans la Symphonie en Sol Mineur le dernier morceau à la place du premier. L'inversion serait toute accidentelle et non pas essentielle comme s'il s'agissait de transformer l'effet en cause. Chez Beethoven, dans la symphonie en Ut, cela n'irait plus, car, tout est ici de transition ; le contenu se modifie sans cesse ; là il persiste.

J'aime mieux Mozart gai que Mozart triste. Sa mélancolie me paraît souvent manquer de motifs suffisants. Je me dis : il pourrait être gai ;

[1] Modern, avec l'accent sur la première syllabe veut en effet dire en Allemand, *se putréfier*,

que ne l'est-il ? Et je ne compatis pas à son chagrin. Le mineur de Beethoven m'éprouve horriblement, mais je m'y abandonne, je ne l'évite pas, comme une douleur indigne. Je me sens vibrer en combattant avec lui contre *l'inéluctable monstruosité....* "

Beethoven bouscule souvent les rythmes, transgresse des règles d'harmonie excellentes en elles-mêmes. Et tout ce qui ailleurs seraient des fautes n'en sont pas ici ! Car il n'y a pas de règle qui ne soit soumise à une règle supérieure, ou plutôt la règle n'est que la subordination de l'accessoire au principal.

Malgré ces éloges, il semble que l'admiration de Hauptmann pour Beethoven n'a pas été sans réserve. Voici comment il juge la Messe en Ré : [1] " J'ai dû céder aux sollicitations des Haertel et parler de cette exécution dans la *Musikalische Zeitung*, mais sans enthousiasme. Cette façon d'user et d'abuser des voix m'énerve ; je trouve très singulier d'écrire des passages qu'aucune voix humaine ne peut rendre et où les instruments sont obligés de nous donner une idée des parties chantées. Le *Kyrie* me plaît, la fin du *Gloria* m'est odieuse. Je déteste dans la musique religieuse ces finales démesurés où s'étale toute la vanité de l'auteur. "

Hauptmann est un des premiers à avoir aperçu la gloire de Bach. Dès 1825, il écrit à Hauser : [2] " Cette Missa Canonica de Palestrina n'est qu'une froide cristallisation. Quand Bach fait quelque chose de ce genre comme cela vit et palpite ! Il y a dans le Clavecin bien tempéré des choses auprès desquelles tout s'anéantit. Je ne parle pas seulement de la richesse des combinaisons, que personne ne conteste, mais de la profondeur du sentiment. A la vérité, ce n'est pas plus aisé à entendre qu'à jouer. Pour bien les entendre, il faut les connaître jusqu'à ce qu'on se soit débarrassé des notes ; et c'est un vrai travail. Ces créations admirables ont l'air de porter en elles-mêmes les raisons d'être de leur existence et de leur développement ; on serait tenté d'oublier en elles l'art et l'artiste comme on est tenté d'oublier dans la nature le Créateur..." Et plus tard, en 1859, à propos des Cantates : [3] " A l'égard de ces airs en Solo, on passe par trois états : l'aversion, l'enthousiasme et l'appréciation calme. Pour admirer ici le naturel du chant il faut en être à la seconde période, celle où tout est, par définition, parfait et divin. Pour moi, ces solos me

[1] Lettre à Hauser, 31 Mai 1845.

[2] Lettre du 27 Novembre 1825.

[3] Lettre à Hauser, du 11 Avril 1859.

font l'effet que j'éprouverais à me trouver dans une serre d'orchidées, peuplée de plantes grimpantes s'enroulant les unes aux autres. Pas de tronc, ni de branches, comme dans le chant italien, où le mot et l'accent déterminent le mètre et le mélos, où tout s'organise en vue des chanteurs et indépendamment de l'accompagnement. Tout est écrit et senti d'une manière instrumentale. Je voudrais bien quitter parfois la serre d'orchidées et m'en aller dans le jardin où les plantes poussent du sol nourricier et laissent croître leurs tiges et leurs branches tout naturellement... Et puis, on tremble toujours quand on entend chanter les Airs, même très bien, à plus forte raison quand ils le sont mal, ce qui est l'habitude. Combien peu de chanteurs arrivent à donner à ces mélodies la simple fluidité ! "

Au sujet de l'exécution de Bach, Hauptmann écrit [1] : " Toutes les œuvres de Bach ne réclament pas un grand ensemble, à moins qu'on ne veuille produire un effet purement matériel. C'est comme les Noces de Figaro ; on ne les conçoit pas au Crystal-Palace. Hændel n'est jamais trop gros, mais c'est qu'il avait à Londres de grandes masses et qu'il écrivait pour elles. Son écriture est transparente : elle demande le remplissage des ensembles... " Et il ajoute : [2] " Je fais exécuter de temps à autre des œuvres de Bach avec orchestre, les instruments sonnent parfois très drôlement. C'est toujours *Voix contre Voix*. Seulement, l'une est confiée à dix basses ou à six violons et l'autre à une flûte ou à un hautbois. Nous tâchons de choisir les morceaux les plus pratiques, sans cela ce serait impossible. J'aurais voulu les avoir entendus, ou plutôt les entendre, comme cela sonnait dans ce temps là ! Cela ne devait pas toujours être bien beau ! "

Hauptmann connaît Palestrina, Allegri et leur style. Il s'est aussi familiarisé à Rome, avec les Italiens du XVIIe et du XVIIIe siècle. Il n'accorde pas grande valeur à Paisiello, à Cimarosa, trouve Pergolèse " peu profond, comme toute son époque, mais très expressif, quoique son *Stabat* et son *Salve Regina* puissent être pris indifféremment l'un pour l'autre. "

Rossini est naturellement l'objet des appréciations de Hauptmann. En Décembre 1827, il écrit [3] : " Voici la répétition générale du *Siège de Corinthe*. Je suis curieux de voir quel effet produira cette œuvre. Comme

[1] Idem.

[2] 13 Février 1843.

[3] Lettre à Hauser.

c'est amusant de voir les compositeurs d'Opéra renchérir les uns sur les autres en fait d'instrumentation, et trouver toujours du nouveau. Cette fois, Rossini a introduit un Ophiclèide —, d'après son nom, probablement un serpent —. Qu'a-t-on fait à Francfort de cette partie? Ici, on l'a confiée à un quatrième trombonne. Du reste, elle figure sur l'accolade des trombonnes dans la partition. La Banda Turca ne cesse pas un instant son tapage. Je tiens pourtant cet Opéra pour un des meilleurs de Rossini, et quelques récitatifs qui semblent faits à Paris, sont très bons. Ce que je trouve de meilleur est ce qui ressemble à du Spontini. Si jamais Rossini s'avisait d'écrire un Opéra tout entier dans la manière de Spontini, ce serait joliment fâcheux pour ce dernier; car l'imitateur aurait beaucoup plus de feu et de liberté que le modèle ". Voilà qui peut s'appeler de la divination, un an avant l'apparition de Guillaume Tell.

Et en 1865, nous voyons Hauptmann reprendre la même idée dans une lettre à Wehner.[1] " Rossini est toujours plein de rondeur et a toujours fait ce qu'il a voulu : il faut remonter très loin chez lui pour découvrir quelque chose d'incomplet. Ça ne sent pas l'écriture ou, si vous voulez, entre le cerveau et la plume, rien ne se perd... Quel mal n'a-t-on pas chez les compositeurs Allemands, même les meilleurs, pour se débarrasser de ce qu'ils ont fourré de trop dans leurs œuvres? On voudrait, quand ils ont passé des semaines sur leur tâche, leur conseiller de passer des mois encore pour que les traces du labeur disparaissent. Où remarquerez-vous chez Rossini des difficultés techniques qui ne soient pas surmontées? Et pourtant, ces difficultés se sont aussi présentées à lui, très importantes. Mais ce ne sont pas des contre-points sur un chant donné, ni des mouvements contraires. Le contraste nait ici de l'ensemble et concourt à l'effet de cet ensemble. Weber, dans sa biographie, affiche son dédain de Rossini et même son antipathie. Mais l'agencement du tout est justement la force de Rossini et la faiblesse de Weber ; et, comme disait Hofmann, Weber souvent ne sait quelle conclusion donner à ses prémisses mélodiques... On ne peut méconnaître le génie de Weber; il a introduit dans la musique des éléments nouveaux. Mais nous parlons ici d'architecture musicale, non de motifs mélodiques caractéristiques ; là, il le cède à bien des artistes qu'il considérait de son haut. Et comme tout se tient dans son œuvre, son harmonie elle-même n'est pas ce qu'il y a de mieux dans sa musique, elle confine parfois au dilettantisme. Meyerbeer, un condisciple de Weber,

[1] 31 Octobre 1865.

s'est débarrassé bien plus complètement que lui des illogismes harmoniques de leur maître commun, l'Abbé Vogler. Weber n'a jamais pu renoncer à ses fameuses sixtes et quartes. Meyerbeer et son Opéra avaient encore passé par l'école italienne. " ... Et Hauptmann précise ses griefs à propos d'une boutade [1] : " C'est une fatalité d'être toujours obligé de passer par Leipzig, quand on va d'Alexanderbad à Dresde et surtout d'arriver chez soi la nuit pour repartir le lendemain. C'est comme quand, à la seconde reprise d'une Sonate, le ton principal n'apparaît qu'incidemment. Cela choque toujours et c'est une faute, car pourquoi continuer lorsqu'on est arrivé là ou l'on veut aller et où l'on a sa place ? Vous ne trouverez cela que dans le style soi-disant libre, c'est à dire d'une liberté artificielle. Ainsi, dans l'ouverture d'*Obéron*, je ne trouve pas heureux que la tonique apparaisse tout à coup et qu'il faille remonter à la dominante pour recommencer à nouveau. C'est peut-être moins ici l'arbitraire que le hasard ; mais ni l'un ni l'autre n'ont leur place dans l'art. Vous voyez à un moment, parmi toutes sortes de tonalités, arriver *Ré Majeur* et vous vous dites : " *Tiens, nous voilà chez nous, c'est charmant ; eh bien, restons y.* " La modulation nous aurait tout aussi bien permis de nous établir dans le *Fa dièze majeur* qui précède. A quoi pourrait-on donc reconnaître que *Ré majeur* est le ton principal, s'il ne se rend pas nécessaire dans le marche de l'œuvre. Il y aura toujours du dilettante chez M. Weber, aussi est-ce une niaiserie de le placer au premier rang. "

Ces critiques nous montrent où vont les préférences esthétiques de Hauptmann. Les réserves que lui inspirait la nouvelle école de Romantiques, se précisent dans une lettre de 1848. [2]

" ... Cela me fait mal d'entrer le matin au Conservatoire et d'entendre de toutes les classes une musique aussi anti-musicale. Ajoutez encore la musique moderne des virtuoses, pleurarde et désespérée, et qui n'éveille cependant aucune pitié. On s'en va et on laisse le type se lamenter tout seul. Dans Don Juan, il n'y a que deux morceaux en mineur. Je voudrais voir cette partition aux mains des compositeurs du jour. Il leur faudrait une lanterne pour trouver le Majeur ; et l'*Ut majeur* du premier final deviendrait pour eux *Ut bémol mineur* qui est encore plus faux que du *Si mineur*, par conséquent plus dramatique. C'est comme Meyerbeer, avec qui je parlais une fois à Vienne, de l'unisson des clarinettes et des hautbois, défendue par Spohr, et qui déclarait en être partisan dans certaines

[1] Hauser, 5 Juillet 1857.

[2] A. Hauser, 24 Août 1848.

situations, ajoutant : *cela sonne si délicieusement faux !* On comprend bien ce qu'il voulait dire : il y a dans le faux comme une sorte de poison. Mais ce qui est plus faux encore, s'est de vouloir s'en servir. Que les Clarinettes et les Hautbois puissent aller parfois à l'unisson, soit ; mais *malgré* leur fausseté non *pas à cause* d'elle. "

Ne croyons pas cependant qu'Hauptmann soit victime de la routine; il sait se défendre et écrit à propos du répertoire qu'il avait à jouer en sa qualité de violon au théâtre de Cassel : [1] " Une de mes plaies, en ce moment, ce sont les Opéras d'Auber ; je n'y tiens plus ; quelques mesures, cela va bien, mais quand c'est toujours à recommencer !... et ces éternels 6/8 ; et jamais l'espoir d'une progression avant la 10e mesure : on en a plein le dos ! Le *Postillon de Longjumeau* est bien gentil ; c'est propre. Pour un compositeur débutant de l'Opéra, c'est déjà trop mécanique ; c'est déjà presqu'aussi léché que la *Dame Blanche*,et cependant très pauvre par endroits. Toutefois, je m'associe volontiers aux louanges générales. Ces louanges paraissent appliquées à l'artiste ; les critiques au contraire à l'œuvre. Dans le premier cas, il faut faire preuve d'humanité et songer à ce qu'il en coûte pour mettre au jour n'importe quoi de supportable. Mais si l'on considère l'œuvre, il faut critiquer tout ce qui est mauvais. "

Et à propos d'Halévy : [2] " Avez vous vu les *Treize*. C'est l'objet le plus nul, le plus écœurant et le plus abject qui ait jamais existé, mais traité avec une virtuosité, dont seul le Français est capable. La musique, très cherchée, très hachée, spirituelle, jolie parfois, se tenant dans les lieux communs à la façons d'Adam, fantastiquement difficile à rendre, — mais en somme cependant un scandale. C'est vraiment dommage qu'Halévy soit Juif et qu'il habite Paris ".

A l'égard de Félicien David, Hauptmann conserve la même indépendance de jugement : [3] " Le *Désert* est fort joli, et je prends sa défense contre ceux qui voudraient le réduire à rien ; mais cela manque de travail. Pour composer une œuvre pareille il faut plus de naturel que de mérite. Je sais bien qu'il est plus agréable d'être ainsi légèrement touché que de subir la torture d'une technique pesante. Mais on ne saurait entendre et réentendre le *Désert*, comme un Quatuor d'Haydn ou comme une fugue de Bach. C'est une impression agréable, dont on ne tire rien de plus qu'on

[1] Lettre à Hauser, 5 Juin 1846.

[2] Idem. 13 Avril 1840.

[3] Lettre à Hauser, 5 Juin 1846.

n'en a tiré la première fois. D'ailleurs, David semble s'être consumé dans son *Désert;* un nouvel ouvrage de lui qui vient d'être représenté à Paris, a mis sa gloire au tombeau. Cet ouvrage est peut-être tout à fait digne de ce que nous aurions attendu et digne du Désert même. Mais David se trouvait obligé de produire quelque chose en proportion avec les louanges dont on l'avait accablé, alors qu'il était tout simplement capable de donner ce que son talent très relatif lui permet ".

Hauptmann a naturellement vu les débuts de Wagner et de Berlioz. Sur le premier, il dit peu de chose et sa réserve s'explique par une naturelle antipathie. [1] Sur Berlioz, il est plus explicite. En 1842, il écrit à Hauser : [2] " Nous avons eu cet hiver l'ouverture composée par Berlioz sur le *Roi Lear*. Dans un compte-rendu musical, je ne sais plus où, j'ai lu dernièrement : L'*Ouverture du Roi Lear de Berlioz est tombée à plat pour l'honneur de notre goût*. " Cela voudrait dire que l'œuvre est nulle et ce n'est pas vrai. Mais ici on se demande si certaines singularités qu'elle contient, doivent être mises sur le compte du Roi Lear ou de Berlioz. En admettant même cette dernière hypothèse, on serait encore loin de la stupidité ou de la bêtise. Et puis un homme, fut-il singulier, vaut mieux qu'un chien. Je m'étonne beaucoup moins de voir les Symphonies de Berlioz réussir à Paris, que du succès de Meyerbeer. Dans une page de Berlioz, il y a plus de musique que dans tout Robert. C'est quelquefois plus beau que le plus beau Beethoven, puis la singularité le reprend. Et dans l'ensemble, on éprouve un sentiment de malaise, malgré la présence de l'élément musical. C'est précisément ce côté élémentaire, ce démon naturel, qui indispose chez Berlioz. La raison fait défaut ; cela sort toujours et cela ne rentre jamais en soi-même. Ce que je ne conçois pas, c'est comment un homme peut se persuader qu'il produit ainsi une œuvre d'art, comment il peut porter cette œuvre en lui, la construire et la réaliser sans que ce soit jamais autre chose qu'une improvisation de génie. L'émotion, je le sais, justifie bien des choses, et jusque à l'*informe* même dans certains cas ; mais vraiment, quand un artiste a passé par là, on doit trouver les traces d'un autre critérium que celui de l'émotion ".

Et plus loin encore : [3] " Berlioz vient de donner au *Gewandhaus* une

[1] Il prédit cependant quelque part : " Je ne crois pas qu'une seule œuvre de Wagner survive à son auteur ". (Lettre à Hauser, 3 Février 1849.)

[2] Lettre du 2 Mars 1842.

[3] Lettre à Hauser. Leipzig, le 14 Décembre 1853.

multitude de choses. Mais c'est drôle que ce soient toujours les mêmes œuvres dont on entend parler depuis 15 ou 20 ans : Romeo, Faust, Harold... Et toujours d'ailleurs de la musique de barricade (Barricadenmusik), souvent pleine de reflets et de brillant, jamais chaleureuse. Enfin, qu'il en soit comme il voudra, mais qu'on finisse d'en discuter avec cet acharnement qui exténue. Le vrai comme le faux sont également ennuyeux ; l'un parce qu'il se répète toujours, l'autre parcequ'il est idiot. Malgré tout son esprit de Français cultivé, Berlioz doit être cependant assez borné, pour concevoir un Faust aussi rapiécé, formé de bribes et de morceaux, sans goût et sans unité. Plus triste est encore le spectacle d'un grand public qui veut être intelligent, et qui montre assez peu de sens pour ne pas trouver absurde ce qui est effectivement absurde "...

(A suivre.)





SOUVENIRS INÉDITS DE FERDINAND HEROLD

UN MUSICIEN FRANÇAIS A VIENNE, EN 1815[1]

Je sors de Don Juan : j'étais curieux d'entendre exécuter à Vienne la musique de Mozart. C'est bien ; mais ce n'est guères mieux que chez nous : si ce n'est qu'on entend continuellement la trompette et qu'ils prennent les 1[ers] mouvements de l'ouverture et de sextetto plus vite qu'à Paris. J'ai entendu la musique de Mozart à Paris, à Naples et à Vienne et plus je l'entends plus je me convainc qu'elle fait mieux au piano qu'au théâtre. Ici on a passé plusieurs morceaux, entr'autres l'air du ténor, le 1[er] air de Zerline et un autre de femme en *mi* bémol. Je ne sais si c'est l'habitude que les Allemands ont d'entendre cette musique, mais on n'a pas beaucoup applaudi. Le sextetto ne m'a pas fait d'effet ce soir. Il y a vraiment deux genres de musique pour le théâtre ; certainement Mozart et Grétry sont 2 hommes de génie ; ils

[1] Voir le n° du mois de février.

ont travaillé tous deux pour la scène, tous deux ont eu et auront toujours de grands succès : ils ont suivi, il me semble, une marche tout à fait contraire. Quelle est la meilleure ? Gluck nous l'a dit. Quelque tems après que Gluck eut donné Alceste, un baron, grand connaisseur, le rencontre et lui dit : Parbleu, M. Gluck, pourriez-vous me dire pourquoi vous faites chanter vos diables lorsqu'ils appellent leur victime, précisément comme chantent nos capucins ? M. le baron, répond Gluck, ce ne sont pas mes diables qui chantent comme des capucins, ce sont vos capucins qui chantent comme des diables.

Que M. Méhul est heureux sans s'en douter ! Son Joseph fait fureur dans ce moment. Ce soir je voyais à côté de moi (car les femmes vont ici au parterre, comme en Italie : mais ce n'est pas, comme en Italie, une seule femme par rang, grosse, laide, bien noire, bien triste et sale : ce sont de charmantes femmes et en quantité) ce soir donc je voyais autour de moi une foule de jeunes et jolies dames qui se disaient à chaque instant : Oh le beau morceau, oh la belle musique ! Et l'auteur ne s'en doute pas. Il y en a une qui pleurait pendant l'air de Siméon. Avouez-le, belles, ou c'est-à-dire jolies Parisiennes, quand par malheur vous ne trouvez pas une petite chanson bien commune ou une triste romance bien fade, c'est fini, tout est mauvais pour vous. Pourtant, consolez-vous, comme c'est vous qui donnez le bon ton, il viendra sans doute un temps où les Allemandes, *ce devant-être-modèle* des femmes, vous imiteront, de même qu'il me semble que les Italiens et les Français gâtent journellement le bon naturel des hommes de ce pays.

M. Salieri, fort jeune, avait fait son 1er opéra sans le dire à personne. Il attendait son maître qui dans ce moment voyageait, pour lui faire corriger ses fautes. On était dans le carnaval. Le directeur du théâtre se trouve sans nouvel opéra avant la fin de la saison : il apprend que M. Salieri en a écrit un (Il mondo alla rovescia) et lui fait demander s'il veut le lui donner. Celui-ci est enchanté. On nomme deux personnes pour décider si l'opéra pouvait aller. Ces 2 personnes étaient Gluck et Scarlatti. L'opéra est trouvé bon. On travaille nuit et jour pour monter la pièce. Salieri court chez ses acteurs. Un nommé ..., chanteur de la plus grande réputation devait jouer. Ce monsieur ne savait pas une note de musique. La première fois qu'il avait chanté au théâtre, il avait

chanté un air en mi bémol et il s'était tellement mis en tête qu'il ne pouvait chanter que dans ce ton, que tous les compositeurs étaient obligés de les lui écrire ainsi. Notre pauvre débutant Salieri savait cela et il avait fini son opéra. Il n'avait pas le tems ni l'envie d'écrire un nouvel air. Il va chez son chanteur. Celui-ci lui demande : Avez-vous fait les airs ? — Oui, lui dit Salieri. — Celui du 1[er] acte est-il en mi bémol ? — Oui, sûrement, répond notre jeune auteur. — Oh, c'est fort bien, lui dit le chanteur, quand me l'apporterez-vous ? — Demain matin. Cela dit, Salieri va trouver un des compositeurs du théâtre, lui avoue qu'il n'a pas eu le courage de dire à ... que son air était en si bémol et non en mi bémol. Cet artiste répond à Salieri : Ne vous inquiétez pas tant, ... ne connaît rien à la musique; dites au copiste de mettre trois bémols à sa partie et il ne s'apercevra de rien. Aussitôt Salieri court chez le copiste. Le lendemain il va trouver son chanteur et lui montre son air. La première chose que fait ... est de regarder à la clef : il voit 3 bémols et il est enchanté. Il prie Salieri de lui chanter son air. Celui-ci tremble, commence et finit. Bravo, bravissimo, s'écrie ..., cet air m'ira comme un ange ; chantez-le encore une fois et je le sais. Salieri rechante, et l'autre le répète d'un bout à l'autre sans se tromper. (Ceci est dans le genre de notre Garat). La pièce se donne, a un grand succès et ..., surtout, est extrêmement applaudi dans son air. Le lendemain on redonne Il mondo alla revescia. Le soir, au théâtre, le chef d'orchestre rencontre notre chanteur et lui dit : Eh bien, tu ne nous soutiendras plus que tu ne peux chanter qu'en mi bémol ? — Comment, pourquoi cela ? — Eh, puisque tu chantes en si bémol dans cet opéra nouveau. — Pas du tout, mon air est en mi bémol. — Non, il est en si bémol. — Ah, cela est un peu fort ; je ne sais peut-être pas compter les 3 bémols. — Oh bien, attends un moment. Le chef d'orchestre prend la partition et lui montre : Est-ce là ton air ? — Oui. — Compte les bémols. — Deux !!!! Ah ! briccone, briccone, sor, maestrino ! Salieri arrivait dans ce moment : devinant tout de suite le sujet de la dispute, il se met à genoux et chante un air que ... chantait supérieurement et où les paroles convenaient parfaitement à sa situation ; ensuite il lui dit : — Je vous en fais un autre demain. — Non, non, non, vous ne le feriez pas si bon. Depuis ce temps, ... chanta dans tous les tons.

Un prince disait un jour à Salieri, en sortant d'entendre une de ses messes : " Monsieur, j'ai eu tant de plaisir à entendre votre musique que

je n'ai rien écouté de la messe et que je n'ai pas prié." — " Altesse, répond Salieri, la musique d'Eglise, quand elle est bien faite, prie pour ceux qui l'écoutent. " Quelle leçon pour les compositeurs de messes !

Je croyais presque mes chagrins finis et voilà qu'ils recommencent. Ce matin je vais à la police pour faire renouveler ma carte de sûreté : — Monsieur, le ministre a fait dire que vous devez partir sitôt après M. le prince Talleyrand, et celui-ci est parti il y a 4 jours. — Jugez de ma peine. — Mais au moins je puis faire quelques démarches pour tâcher d'obtenir la permission de rester ? — Monsieur, je crois qu'elles seront inutiles, parce que c'est un ordre général, et j'ai ordre de vous demander par quelle route vous désirez passer pour retourner dans votre patrie ? — Monsieur, au moins, donnez-moi jusqu'à ce soir pour consulter quelques personnes. — Ah ! Monsieur, avec toute liberté, mais ayez la complaisance de revenir ce soir me dire quelque résultat, parce que je dois aussi rendre mes comptes. — Je pars, le désespoir au cœur, je cours à droite, à gauche. Un conseiller pour lequel j'ai eu une recommandation, s'intéresse à moi, vient avec moi à la police, et après quelques discussions qui m'ont fait trembler (bien que je n'entendisse pas un mot de la langue), on m'a dit qu'il faut que je présente une pétition, faite de telle et telle manière, prouvant tel et tel cas, et qu'alors on verra s'il est possible de m'obtenir une permission pour quelque tems.

Malgré ces embarras et ces ennuis continuels, je ne puis que me louer de la manière dont tout se fait dans ce pays. Je suis arrivé d'une manière si équivoque, pour ne pas dire pis, que si j'étais moi-même mon juge, je ne sais ce que je déciderais. Enfin je vais travailler à ma petition et nous verrons. Que de peines pour peut-être n'en tirer aucun fruit !

M. le conseiller veut bien se charger de la faire. Il a l'extraordinaire bonté de me garantir, ainsi que M. Salieri. Ceci me fait espérer beaucoup. Mais d'un autre côté me voilà dans une drôle de situation. Je suis obligé pour pouvoir rester de prouver que j'ai suffisamment d'argent ; de l'autre, je suis obligé d'écrire à mon directeur de Rome que je meurs de faim, sans quoi il ne me donnerait pas un sou.

Enfin, c'est demain que ma pétition sera présentée. Je ne saurai sans doute de réponse que dans quelques jours, jours d'une grande inquiétude pour moi, je vous assure. Cela ne m'a pas empêché d'aller voir hier une mauvaise pièce nouvelle. Le 1[er] acte fit tant de plaisir que sans attendre

le second on fit venir sur la scène l'auteur de la musique, des paroles et le 1er acteur. Le 2d acte ennuie ; quelques-uns veulent applaudir, tout le monde aussitôt leur impose silence et chacun s'en va muet à la maison : drôle de succès !

Je viens encore de changer de logement et je prie Dieu qu'il me permette d'en changer encore une fois ; car mon intention est de ne quitter celui-ci que dans longtems et si je trouve un miracle d'appartement. Or, pour cela, il faut que je demeure longtems à Vienne, et c'est ce que je désire beaucoup. Au reste j'ai quitté un charmant logement fort cher ; j'en trouve un autre fort joli, un peu meilleur marché, au premier étage, et dans un beau quartier. Ma padrone m'a l'air fort honnête et fort complaisante : nous verrons si je me trompe.

C'est aujourd'hui que le conseiller doit présenter ma pétition ; je serai dans une grande inquiétude pendant quelques jours.

Je viens d'entendre la Flûte enchantée, et elle m'a enchanté. Comme notre traduction est niaise et mal faite. On a mis dans nos Mystères d'Isis en tragique tout ce qui se trouve en comique ici. La musique est vraiment délicieuse. Les trios des génies sont charmans ; c'est dommage qu'on les chante ordinairement mal. L'ouvrage cependant m'a paru bien exécuté, surtout par l'orchestre qui, comme je le vois, un jour est excellent et un autre faible ; mais ce soir, c'était son bon jour. Le chef-d'œuvre d'ouverture a été parfaitement exécuté ainsi que tout le reste.

Voici ce que me contait ce matin M. le Conseiller. L'entrepreneur d'un théâtre de Vienne était presque ruiné. Il va un beau matin chez Mozart. Monsieur, lui dit-il, je suis un homme perdu : à peine si j'ai de quoi payer et congédier mes acteurs ; seul vous pouvez me sauver. Voulez-vous écrire un opéra pour mon théâtre ? mais je ne puis rien vous offrir en récompense. — Oui, monsieur, dit Mozart, je l'écrirai. — Mais il faudrait que ce fut bien promptement. — Aujourd'hui, je commence. — 3 semaines après l'opéra était en répétition. La veille de la représentation, l'ouverture n'était pas faite. — " Mais, M. Mozart, l'ouverture, l'ouverture ? — Envoyez-moi des copistes. Les copistes arrivent. Mozart écrit et donne feuille par feuille ; à 7 h. du soir l'ouverture était faite. On la répète, elle ne va pas, on recommence 3, 4 fois : mal, mal ; Mozart dit : A demain matin, une répétition générale et demain soir la repré-

sentation. L'ouverture va un peu mieux le lendemain. Le soir le public criait de plaisir et on la fait dire deux fois. Quelle était cette ouverture ? Quel était cet opéra fait par charité ? Die Zauberflöte !!! M. le Conseiller était témoin oculaire. (On m'a dit depuis que Mozart avait été fort bien payé pour cet opéra).

Joseph fait toujours les délices de la ville et de la cour. A la dernière représentation, l'impératrice y était avec 2 de ses filles. Honneur à notre nation ! On me demandait s'il est bien vrai que M. Méhul est français et sur mon affirmation, on disait : C'est bien étonnant !!! car... mais avec honnêteté.

C'était trop ! Depuis 2 jours j'étais tranquile ; j'étais dans l'espérance d'obtenir une réponse favorable à ma pétition. Une visite imprévue me rejette dans les cruelles angoisses que j'ai tant et trop éprouvées depuis plus d'un mois. Bien heureux encore de ne pas tomber malade en ces moments fâcheux ! Oh ! quelle leçon j'ai reçue là. Je jure bien que jamais de mon gré je ne me remettrai dans une pareille situation. C'est une combinaison singulière qui me tourmente tant ce soir. Je ne m'en serais jamais douté. Il faut avouer qu'il y a des hommes méchants. Heureusement que celui dont je veux parler est d'une nation que je n'aime pas et cela me confirme dans l'idée que je m'en étais faite. Je ne dormirai certes pas tranquillement cette nuit.

Ah ! M. le Secrétaire ! vos cruelles prédictions s'accompliraient-elles ? Je crains même qu'on aille bien plus loin encore.

M... ayant fait le poème d'Echo et Narcisse, le donna à Gluck pour le mettre en musique ; mais Gluck le trouvait mauvais et n'y travaillait pas. M... allait souvent chez Gluck et le suppliait de travailler. Gluck répondait toujours oui et n'en faisait rien. Notre Dieu Gluck aimait beaucoup l'argent, M... le savait : que fait-il ? Comme il voulait absolument aller à la postérité par le moyen de Gluck, il va un matin chez lui et lui dit : — Eh bien, avez-vous travaillé un peu à notre opéra ? — Oh oui, certainement, j'ai déjà fait quelques morceaux sans les écrire. — A propos, monsieur Gluck, j'ai oublié de vous dire que j'ai dessein de vous céder ma part d'auteur quand on donnera notre ouvrage, parce que je ne veux pas me mêler de tous ces embarras. " Trois jours après, Gluck, (il eut même le courage de prier M... de lui faire un billet par lequel il

reconnaissait lui avoir cédé ses droits d'auteur, avait déjà fait tout le plan de sa musique. Le grand Gluck avait aussi son petit côté faible.

Je m'apperçois que Salieri n'aime pas du tout Haydn, ni Mozart ; il a un soin tout particulier de nous faire appercevoir leurs fautes et ne nous arrête pas sur leurs beautés.

Si l'on m'eut dit la nuit de Clagenfurth : Allons, courage ! précisément dans un mois d'ici, tu seras à Vienne, à ton piano, avec la partition de Joseph ; tu auras déjà plusieurs bonnes connaissances, tu auras entendu des ouvrages de Mozart, tu auras reçu des nouvelles de ta mère, etc., etc., certes j'aurais été dans l'enchantement, tout ce que j'ai souffert ne m'aurait rien paru que des délices : eh bien, aujourd'hui, je suis dans cette situation et je suis dans une grande peine, car je crains pour l'avenir, ce qui m'empêche de jouir du présent. Avouons que notre pauvre humanité est bien infirme sous tous les rapports ! ! !... Belles réflexions que je viens de faire et surtout bien utiles ! Elles me mènent naturellement à dire que quand je reviendrai au monde je me ferai Dieu.

Je viens d'entendre une des pièces le plus en réputation dans ce pays, die Schweitzer-Familie, de Weigl. Elle ne m'a pas fait plaisir et m'a fait naître de singulières idées sur mon séjour en Allemagne. C'est bien fait ; mais du commencement jusqu'à la fin, c'est toujours la même chose : il n'y a rien pour le chanteur ; et pour l'orchestre ?. qu'est-ce qu'il y a ?... Oh que je suis content d'être venu ici et d'avoir été en Italie ! Bonsoir, je vais me coucher.

C'est tout particulier, comme depuis 4 jours j'ai des idées toutes nouvelles. J'ai été hier voir cette éternelle Cendrillon. La musique ne m'a pas déplu ; mais pourquoi ne donne-t-on ici que des pièces de chez nous ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Je me suis bien informé de ce qu'on donnait cet hyver ici, et j'ai appris qu'on y donnait : Cendrillon, Joconde, Jean de Paris, La Vestale, etc., etc. A Vienne, pendant le congrès ! pendant que toute l'Europe était ici ! l'hiver le plus brillant ! Oh !... Attendons les événements et prenons un parti : je commence à devenir vieux ! dans sept mois j'aurai 25 ans et je n'aurai fait qu'un mauvais ouvrage ? Réfléchissons, ne nous précipitons pas, mais prenons le bon parti.

On demandait un jour à Gluck ce qu'il aimait le mieux au monde. — Trois choses, répondit-il, l'argent, le vin et la gloire. — Ah, Monsieur, comment ? vous mettez l'argent et le vin avant la gloire ; cela ne se peut pas, vous nous trompez. — Point du tout, dit Gluck. J'aime d'abord l'argent, parce qu'avec l'argent j'achète du vin, le vin me fait composer, et c'est la composition qui me donne un peu de gloire : vous voyez donc que j'ai bien dit.

Je sors d'un Te Deum que l'on vient de chanter pour la victoire de Mont-Saint-Jean, le 18 juin, par les Alliés ! Ce qu'il y a de plus fâcheux pour nous, c'est que je ne doute nullement qu'on n'en ait aussi chanté un à Paris.

Je sors du théâtre. Je viens d'entendre Iphigénie en Tauride, de Gluck : j'étais aux côtés de M. Salieri... Cette soirée vaut-elle la peine de faire 130 lieues sans passe port ?

Par exemple, je suis trop fier ce soir pour ne pas vous conter le sujet de mon orgueil. Voyez-vous cette chambre qui n'a pas été très bien rangée, quoique ma propriétaire soit extraordinairement propre, mais je suis rentré 2 ou 3 fois aujourd'hui, ainsi il est clair que ma chambre ne peut pas être bien en ordre : eh bien, cette chambre, elle a été honorée ce soir, mercredi 5 juillet, de la visite de M. Salieri. Ce dernier des Romains est venu sans aucune façon me voir ce soir, a joué sur mon mauvais piano, m'a fait jouer une scène de ma composition et quand j'ai eu fini de lui déchirer les oreilles, nous avons été en compagnie d'un jeune allemand qui se trouvait chez moi, nous avons été... Où ?... Vous le dirai-je ?... am Bierhause, c'est-à-dire au cabaret. Mais puisque je suis en train de me vanter des faveurs que j'ai reçues de M. Salieri, il faut que je vous dise que, dans le billet qu'il a eu la bonté de me donner pour prier le ministre de la police de me laisser séjourner ici, il finissait par ces mots : " Ed oltre la racommandazione fattami in persona dal principe Talleyrand, tali sono i sentimenti particolari di stima e d'amicizia che mi legano a quel giovine, che io mi dichiaro per lui maestro, amico, e padre. " Wieviel ich muss stoltz seyn !

Un jour notre grand Gluck était à table chez le prince Lobkowitz. A la fin du dîner arrive sur un plat d'argent un superbe pâté. Chaque

personne vantait le pâté : Eh bien, M. Gluck, vous ne dites rien ? — Moi, ce que je préférerais, ce serait le plat. Le prince, surpris lui dit : Eh bien, Gluck, si vous êtes capable de porter le plat et le pâté jusqu'à votre maison, il est à vous. Gluck ne répond point, se lève de table, prend le plat et le pâté, va chez lui et le lendemain racontait son histoire à tout le monde. Authentique.

Gluck avouait qu'il avait toujours eu la passion de faire fortune et que sans les Français il aurait toujours été malheureux. Il avait épousé la plus laide femme du monde parce qu'elle avait 30 mille florins de dot.

Que l'humanité est changeante ! A présent que je suis bien tranquile sur mon séjour à Vienne, je brûle du desir de partir. Je n'ai rien à apprendre ici pour la composition théâtrale, ou du moins ce que j'y apprendrais, je puis l'apprendre mieux à Paris. Il n'y a que M. Salieri qu'on ne quitte pas aisément. Sans lui je serais déjà dans mon pays. Presque tous les jours on donne des opéras français et je les entendrai mieux à Paris. Pour la musique instrumentale, on est fort, c'est vrai : mais on m'assure que l'on donne 4 concerts par an ; encore faut-il qu'il y ait de grandes occasions, comme la bataille de Leipsik ou le Congrès ! Il est vrai que je trouve des amateurs très forts pour le piano, mais le piano m'ennuie !.. Que dois-je donc faire ? Je sens mon aimable caractère. Que l'on m'envoie ce soir une permission de séjour indéfini et je pars demain. Oh ! girouette !!! Ce n'est pas que le séjour de Vienne m'ennuie ; mais je vois qu'il ne m'est pas très utile d'y rester longtems. Autant je suis content d'avoir vu le goût allemand au sortir de l'Italie, autant peut-être il me serait dangereux d'entendre longtems cette musique serrée qui parle toujours aux oreilles et jamais à l'âme. Les opéras modernes qui me font le plus de plaisir sont ceux de Girowetz. Ceux de Weigl sont des chefs-d'œuvres d'écriture, mais je n'y trouve pas ce que je veux *actuellement* dans la musique. Les morceaux d'ensemble sont de la musique excellente, mais où est l'esprit de la musique italienne ? Ah, j'ai dit autrefois bien du mal de cette musique italienne ; je reconnais mes torts tous les jours davantage. Certes quelquefois l'orchestre italien est *pauvre*, dans notre manière de parler : mais en quoi consiste la richesse d'une musique ? Est-ce dans la manière de traiter ses idées ? ou dans les idées mêmes ? Ma manière de voir en musique a changé beaucoup depuis 3 ans et j'ose dire qu'elle n'a pas tourné à mal. Si je me décide à partir dans peu

pour la France, comme je le crois, il me semble que j'y trouverai deux avantages : 1° de gagner une demi-année de ma vie, 2° d'épargner beaucoup d'argent. Mais M. Salieri ! M. Salieri ! Eh bien, je lirai ses ouvrages.

J'ai oublié de vous raconter le sujet de l'allarme que j'eus il y a 15 jours et dont je n'ai dit que deux mots. Un de nos voyageurs a eu en route une discussion vive avec le voiturin, parce qu'il lui ajoutait chaque jour quelque nouvelle caisse de tableaux. Le voiturin en arrivant à Vienne prie ce monsieur de lui payer telle somme en plus pour les caisses qu'il a prises en chemin : celui-ci refuse. Grands débats : chacun menace l'autre de porter ses plaintes à la justice : des menaces on va au fait : la justice, qui fut juste, ordonna au monsieur de payer : il paya ; mais il voulait se venger du voiturier : c'était bien naturel : la vengeance est le plaisir des dieux et des I... Ce monsieur donc va à la police et dénonce le voiturin comme ayant amené de Venise à Vienne un Français sans passe-port, et il finit en suppliant la police de faire mettre le voiturin en prison. La police, qui dans ce pays aime plutôt à trouver des innocents que des coupables, répond qu'on examinera l'affaire. Je ne sais ce qu'on a fait pendant plusieurs jours. Un matin je suis appelé à la police : on me demande depuis combien de tems je suis à Vienne, etc., etc. Je réponds clairement, et lorsqu'on vient à me demander avec quel passe-port, je réponds que je suis venu le lendemain de mon arrivée déclarer que mon passe-port était pour le Tyrol. — Ah, c'est vous, monsieur, qui avez présenté cette pétition et cette lettre du prince Talleyrand ? — Oui, monsieur, précisément. — Je vous demande pardon de vous avoir dérangé. — Je me retire donc et depuis ce tems je n'ai entendu rien de cette affaire. J'ai rencontré il y a quelques jours le voiturin, qui m'a dit que le monsieur en question avait eu une peur de diable et s'était désisté de son idée incarcérante, quand la police lui avait déclaré qu'il devait être bien sur ses gardes, parce que s'il poursuivait injustement ce voiturin avec lequel on savait déjà qu'il avait eu quelque affaire, il pairait une amende énorme et peut-être n'en serait-il pas quitte pour cela. J'avoue que je me trouve malheureux d'avoir passé pas mal de tems avec des gens de cette façon et surtout par mon imprudence d'avoir pu pendant quelques jours donner de moi une idée fort fâcheuse. Mais heureusement de ce côté je n'ai rien à craindre : bien au contraire ; mon voyage m'a fait ici une

réputation d'enragé et toutes mes connaissances me disent : Mais quel courage vous fallait-il donc pour une telle entreprise ? Comme vous avez dû souffrir ! Etc. etc.

J'ai vu hier die Hochzeit des Figaro. J'ai été extrêmement content, On passe beaucoup de morceaux, mais pourtant moins que chez nous et au moins le page a un rôle intéressant. L'orchestre a été délicieux : à Naples la musique de Figaro m'avait paru un peu cuivrée ; ici, elle m'a seulement paru très harmonieuse. Les instruments à vent ont accompagné comme des anges. Chose remarquable ! On fit répéter un air à Figaro au 2d acte. L'acteur avant de recommencer s'avance humblement vers le public et lui dit qu'étant extrêmement fatigué, il le prie de lui permettre de chanter cet air seulement à demi-voix. Il chante pppp ; l'orchestre se mit si bien à l'unisson du chanteur que de ma vie je n'ai entendu quelque chose de plus ravissant. Les instruments à vent ont fait ce que je croyais jusqu'ici impossible : ils ne soufflaient qu'à moitié.

Pour m'acquitter en quelque façon avec M. le Conseiller qui m'a procuré la permission de séjourner à Vienne, je lui ai offert de donner quelques leçons à l'une de ses filles qui, par parenthèse, sont très jolies. Il a été si enchanté de cette proposition qu'il ne trouvait pas d'expression, même en allemand, pour m'en remercier. Pourtant, à vous le dire franchement, je pense que je ne resterai pas bien longtems ici ; car sans cela je n'aurais pas pu me décider à donner des leçons de piano, la chose du monde la plus fâcheuse, après celle de voyager sans passe port.

La fin du *Requiem* de Mozart depuis le Sanctus n'est pas de lui, mais d'un de ses élèves favoris nommé ....

Je suis retourné hier entendre encore la Vestale : on l'exécute pitoyablement. Ces messieurs les compositeurs du théâtre, coupent, taillent, changent selon leur goût lourd et pesant : ils ont gâté, selon mon idée, plusieurs beaux chœurs, de même que dans Joseph, ils ont abîmé infiniment l'ouverture en l'allongeant de 2 tiers. Je suis presque décidé à partir, car l'envie me vient tous les jours davantage d'écrire un nouvel opéra et il ne m'est pas avantageux d'en écrire un ici, parce que s'il réussissait, on ne le donnerait certainement pas en France, au lieu que si

j'en fais un bon à Paris, je suis presque sûr qu'on le donnera ensuite à Vienne.

Je suis dans une extrême indécision. Veux-je partir ? Veux-je rester ? Si je pars, je quitte cette chère ville de Vienne, où vraiment je me plais beaucoup, je me prive de ces charmantes soirées que je passe au théâtre Kärthnerthor, je ne vois plus ces femmes si douces, si sensibles à la musique ! j'abandonne cette belle promenade du Prater où règne une simple gaîté et une franchise générale : oh ! je ne partirai pas. Si je reste ? Si je reste, j'entendrai en allemand Joconde, la Vestale, le Nouveau Seigneur de Village, Cendrillon, Joseph, Jean de Paris, Iphigénie en Tauride, etc., etc., toutes pièces de chez nous. On ne donne pas trois opéras nouveaux par an, à ce qu'on m'a assuré. Oh, je ne resterai pas.

La ville de Vienne est fort petite et c'est pour cela qu'il me semble agréable de l'habiter ; une maison dans les faubourgs qui sont immenses, peut passer pour une maison de campagne. Le Langarten est un immense jardin extrêmement beau qui est entouré par le Danube ; c'est de là que l'on voit ce fleuve dans sa grande largeur. Schönbrunn qu'habitent en ce moment Marie-Louise et son fils, est un palais impérial d'une immense étendue. Le parc est fort beau ; il y a de beaux points de vue. Si je devais vivre autre part que dans mon pays, je voudrais vivre ici. D'abord on n'a pas besoin pour faire bonne figure de dépenser beaucoup. Les coutumes des Allemands me plaisent autant que celles de l'Italie me rebuttent. Ici il n'y a pas d'orgueil, de fanfaronnade : on ne dit pas : Je demeure à tel palais, et on ne dîne pas avec de simples broccoli stracinati. On dit : J'ai un petit logement au 4e dans telle maison, et on y dîne avec abondance et gaîté. A 3 et 4 heures, on rencontre ici presque toutes les dames, même les plus élégantes, avec un petit panier à ouvrage ; à la promenade du rampart, sur chaque banc, vous voyez de jeunes et jolies demoiselles qui tricottent et rient de tout leur cœur. Parlez donc de cette manière de vivre à une Italienne ? Vous serez bien reçu. Depuis que je suis à Vienne, il a presque toujours fait vilain tems ; cependant depuis quelques jours le soleil a reparu avec un éclat extrêmement calorique. Ce beau tems pourrait bien me décider à entreprendre un long voyage, car il faut profiter de tout dans ce monde. En attendant je vais aller au théâtre où l'on donne pour changer le

Nouveau Seigneur de Village et le ballet des Bayadères dont la musique est presque entièrement tirée de M. Catel. Dans ce ballet, il y a un fort joli pas, dansé sur l'air de Boieldieu : *De tous les pays pour vous plaire.*

Allons, je ne souperai plus au cabaret, c'est-à-dire am Bierhause, avec mes bons Allemands ; je ne déjeunerai plus à ce fameux café qu'on peut appeler le café des Émigrés ; je n'assisterai plus à cette haute et intelligible lecture du Journal de Francfort ; je ne verrai plus ce second tome de la plus jolie femme du monde dont je suis devenu amoureux depuis 15 jours. Je ne sais qui me disait, je ne sais ni où ni quand : Prenez bien garde aux ressemblances, elles vous mènent plus loin que vous ne pensez. Et là-dessus, je ne sais qui me racontait qu'un de ses amis s'était pris d'une passion subite pour une inconnue qui ressemblait à l'objet de son premier amour et que cette nouvelle passion l'avait conduit à mal ; je me moquai dans le tems de ce bon je ne sais qui, et depuis 15 jours je ne m'en moque plus : aussi il faut avouer que le portrait frappant de la plus jolie femme du monde (du moins pour moi) est quelque chose de séduisant. Si je restais ici, je suis sûr que cette ressemblance pourrait bien m'être fatale, ou peut-être avantageuse. Mais je ne puis sans danger me livrer à mes douces pensées, car il est vraisemblable que dans le courant de la semaine prochaine, j'aurai vu pour la dernière fois ce charmant objet. Je suis tous les jours plus en colère contre le théâtre. Le répertoire consiste en une dizaine de pièces qu'ils donnent et redonnent toujours ; mais calmons notre colère : trois heures sonnent, je vais voir M. Salieri.

Je viens d'entendre la première représentation de die Ehrenpforten, c'est-à-dire les Portes de l'Honneur. Que sont ces portes ? Naples, la Belle Alliance et Paris. Il est inutile de vous dire que c'est une pièce de circonstance : je n'ai pas compris grand'chose ; mais du moins j'ai vu que les Allemands sont plus honnêtes que nous, car la pièce n'a pas fait trop rire à nos dépends. La musique consiste en neuf morceaux et une ouverture. Chaque morceau a un auteur différent : l'ouverture de Hummel ; un chœur de Weber ; un air de Weigl ; un sextetto de Seyfried ; un air de Girowetz, un chœur de Händel, un chœur de Beethoven, etc., etc. Peut-être que vous allez croire que c'est une merveille : pas du tout. Ce

qui m'a fait le plus de plaisir est le chœur de Händel et l'air de Girowetz ; j'oubliais l'air divin et national de Haydn qui produit un grand effet.

Si vous êtes heureux
Jouissez en silence :
Le bonheur fastueux
Est presque l'impudence.

belle pensée ! beaux vers ! de ma composition sur lesquels j'ai fait un beau canon. C'est moi qui le dis.

Mon idée de partir s'étant extraordinairement affermie dans ma tête, j'ai été de suite m'informer si l'on voulait me délivrer un passe port. Il y a deux mois, on voulait me chasser, aujourd'hui on m'empêche de partir : c'est charmant. Pourtant, comme nos affaires de France paraissent à peu près achevées, je crois que je ne serai pas prisonnier bien longtems. C'est un charme tout particulier, depuis que j'ai quitté Naples, j'en ai éprouvé de toutes les couleurs et de toutes les façons, et encore de plus cruelles que je ne l'ai dit : mais je ne l'osais pas. J'ai été voir le Belvédère, qui renferme une belle et nombreuse collection de tableaux, le jardin du prince Schwarzenberg qui est fort beau ; j'ai même poussé jusqu'à Baden, à 7 ou 8 lieues de Vienne, lieu renommé par ses eaux minérales. J'ai vu la source de ces eaux et les bains. Il y a à Baden un fort joli parc, et la vue du côté de la montagne est fort belle. La ville est gentille et petite. Il y a aussi un théâtre ; on y donnait ce jour-là Lodoïska de Cherubini ; c'est dommage que j'eusse déjà la voiture pour partir, j'aurais voulu entendre cet ouvrage que je n'entendrai sans doute nulle autre part. Je vais ces jours-ci travailler à mon passe port, car je ne veux certes pas voyager une seconde fois sans mes papiers en règle.

J'étais désespéré de penser à quitter Vienne, sans avoir entendu son plus bel ornement : Hummel. Il était en voyage, et mon bonheur a voulu qu'il revînt il y a quelques jours. Je l'ai déjà entendu 4 fois. C'est le meilleur enfant du monde. Ce matin j'ai passé 3 heures avec lui à son piano. Il a préludé pendant près d'une heure et j'étais ravi : nous avons chanté toute une messe de lui. Il m'a joué un concerto manuscrit, 2 fantaisies, des variations, enfin tout ce que j'ai voulu. Je suis fâché de penser à le quitter, mais il viendra voir Paris dans un an.

M. Beethoven n'est pas de même : j'ai une lettre pour lui et je n'ose

pas lui porter. Il est malheureusement sourd et farouche comme sa figure. Je l'ai vu dans une maison. Il n'a pas voulu jouer de piano et on n'a pas insisté beaucoup, parce que l'on sait qu'il ne jouerait pas pour l'empereur de Maroc quand cela ne lui convient pas. On donne ici quelquefois Fidelio, un opéra de lui que je n'ai vu qu'au piano : c'est comme toute sa musique, d'un bizarre trop étonnant. Je serais curieux de le voir au théâtre ; mais l'actrice qui le joue est en voyage et moi-même, j'espère être bientôt en voyage aussi pour revoir mon cher et malheureux pays !

F. Herold.





Le théâtre, le livre, la revue, le journal ne furent jamais pour Mr. Bernard Shaw que prétextes à exposer ses idées personnelles en une comédie, un essai, une critique dramatique ou un article. L'on ne s'accorde pas trop en Angleterre sur la valeur intrinsèque des dites idées personnelles ; mais rien de ce que décrète l'auteur de *Man and Superman* ne saurait laisser indifférent le public britannique : les uns se pâment, les autres se fâchent, d'aucuns rient et l'on discute à perte de vue ; Mr. Bernard Shaw étant certainement une des intelligences dont l'Angleterre s'honore ; et après S. M. Edouard VII la personnalité anglaise actuelle — irlandaise en fait — la plus paragraphée dans les feuilles quotidiennes et les magazines hebdomadaires. Une fois même une revue très vieux-jeu lui consacra un éreintement passionné et anonyme. Ses faits et gestes déplacent toujours plusieurs interviewers et ses déclarations obtiennent les honneurs d'un titre en gros caractère, tout comme le dernier incident international, le vol d'un Gainsborough, le match annuel Eton V. Harrow, ou l'infériorité de l'équipe nationale aux régates d'Henley.

Un jour, Mr. Bernard Shaw, lassé d'entendre formuler les mêmes opinions (qu'il étiquettait absurdités) sur l'*Anneau des Niebelungen* par les critiques anglais et de voir ces opinions admises comme articles de foi par

les lecteurs des dits critiques, voulut donner son avis quant à Wagner. Depuis assez longtemps on s'égarait sur la vraie valeur de son œuvre, sa philosophie, le réel sens de son symbolisme. Il était temps de rabaisser cette épopée à la hauteur de sa signification véritable ; il écrivit donc un petit volume de quatorze chapitres, *The Perfect Wagnerite.*

Dans des " encouragements préliminaires " Mr. Bernard Shaw divise les Wagnériens en plusieurs catégories : une première, de spectateurs bornés et pleins de bonne volonté qu'il laisse en paix, de ces êtres sensitifs et superficiels, simples musiciens qui ne font que subir la seule musique du *Ring* — bercements lents des flots du Rhin, murmures rêveurs de la forêt, extases amoureuses de Brunhilde, bruissante traversée du feu, héroïque marche funèbre de Siegfried — et ne voient dans les discours et les discussions de Wotan que des récitatifs un peu longs, ternes et obscurément philosophiques ; une seconde classe, composée de ceux qui reconnaissent en la *Tétralogie* un drame d'actualité et non d'antiquité fabuleuse, qui n'aurait pu être écrit avant la seconde moitié du XIXme Siècle, " pour ce que les événements auxquels Wagner fait allusion n'avaient pas encore eu lieu " classe de citoyens qui désirent s'instruire et que l'on peut éduquer ; enfin un cercle assez fermé d'esprits supérieurs pour qui l'œuvre possède une signification impérieusement philosophique et sociale ; et " j'ai la prétention d'être un de ces esprits supérieurs " ajoute, modeste, Mr. G. Bernard Shaw ; ainsi écrit-il ce pamphlet pour aider de ses lumières les gens assez confiants et assez intelligents pour le suivre par les chemins perfides du Socialisme wagnérien.

Ayant prodigué ces quelques bonnes paroles, Mr. Bernard Shaw passe au très long compte-rendu des quatre drames lyriques de la *Tétralogie* (ou plutôt des trois drames et de l'opéra qui les conclut, car il s'obstine, et non sans raison à qualifier d'opéra le final *Crépuscule des Dieux*) au cours duquel il interprètera, montrant leur réalité moderne, toutes les scènes wagnériennes susceptibles de prouver les idées socialistes de Wagner, et son but.

* * *

Vingt-deux pages du livre sont consacrées à l'analyse de l'*Or du Rhin* ; cela débute par une aimable supposition : " Admettons un instant que vous soyez une jeune femme charmante vivant au Klon-

dyke il y a cinq ans[1] à l'époque où ce pays regorgeait d'or. " Si vous vous contentez d'en jouir comme les sages jouissent des fleurs, sans les cueillir, l'or ne souillera, ne pervertira aucun être humain. Mais que vienne un homme cupide, ambitieux, aux appétits ordinaires " comme la plupart des hommes que vous connaissez " ; si vous lui révélez l'existence de cet or et si vous lui dites qu'en le changeant en monnaie il pourra à son gré commander au monde ; vous verrez que tout cela ne le tente pas autant que vous auriez cru ; parce que cela l'entraînerait dans des complications et des dangers et parce qu'il y a autre chose qu'il désire plus passionnément : vous-même ! Cet homme peut être laid, disgracieux, son amour peut vous paraître odieux, sa personnalité détestable, — un nain, (" ces nains sont légion à Londres ") vous riez de l'amour qu'il vous offre et le méprisez, comme méprisèrent Alberich les Filles du Rhin, comme mépriseraient une telle créature des êtres simplistes sans réel caractère " comme beaucoup de jeunes femmes modernes " uniquement parce que le pauvre nain ne correspond pas à un idéal de beauté physique et d'héroïsme romantique.

Elles joignent l'ironie à l'insulte, ces Filles du Rhin, se conduisant en flirteuses émérites, en méprisables " allumeuses ". Tout d'un coup, le premier rayon du soleil filtre jusqu'à leur trésor. Elles oublient tout et tournoient autour de l'or. Elles ne se souviennent plus que le nain sait que seul celui qui maudira l'amour pourra s'en emparer ; qu'il sait aussi qu'elles se riront toujours de son amour. Il se trouve dans la situation " d'un homme pauvre et vulgaire qui voudrait pénétrer dans une société aristocratique et à qui on ferait comprendre avec mépris que seulement en qualité de millionnaire, il pourra être des leurs, et au besoin s'acheter avec son argent une femme élégante et bien élevée. " Il ne peut plus choisir, et l'Alberich, quel qu'il soit, maudira l'amour et choisira l'or, sans hésitations. L'or du Klondyke se répandra dans les grandes cités et le vieux dilemne se perpétuera à l'infini.

Et voici que rien ne résistera au ploutocrate Alberich ; des hommes peineront comme des esclaves à augmenter ses richesses, à doubler ses revenus " excités par le fouet invisible de la misère ". Ils ne le voient pas, ce maître tout puissant, pas plus que les allumetiers victimes du phosphore et les peintres victimes de la céruse ne voient les actionnaires des sociétés qui les emploient. " Cela se passe ainsi dans chaque contrée civilisée,

[1] La première édition du *Perfect Wagnerite* date de 1898.

où des millions d'ouvriers travaillent misérables et appauvris à amasser des fortunes pour nos Alberichs, sans y gagner quoi que ce soit, sauf quelquefois des maladies horribles et incurables et la certitude d'une mort prématurée. Cette histoire est terriblement réelle et terriblement moderne ; mais seul le poète, avec sa vision de ce que la vie devrait être, trouve la situation intolérable. Si nous étions une race de poètes, nous y mettrions un terme avant la fin de ce misérable siècle. Étant une race de nains moraux, nous trouvons cela, convenable, respectable et pratique . "

Une force cependant s'oppose à ce que la tyrannie d'Alberich devienne par trop insupportable, une force plus élevée, la loi inventée par des gens capables de pensée, de prévoyance qui se sont aperçus que " sans l'établissement d'un ordre social fondé sur la foi morale, le monde ne s'élèverait jamais au-dessus de la sauvagerie primordiale ". Ces gens correspondent au Wotan wagnérien. Les dieux, faiseurs de l'or, en sont malheureusement réduits à des compromis, parce que des lois établies hier ne rendent plus les mêmes services aujourd'hui, que des questions de responsabilité, d'égoïsme et d'intérêt s'y mêlent fatalement.

Cela coûte aussi de maintenir l'ordre des choses établi et de faire obéir la Loi. " Il faut acheter la force brute qui exécutera ses décrets ; et la masse des sujets devra être persuadée de respecter l'autorité qui emploie cette force. Comment leur inculper cette idée de respect ? Naturellement en associant cette idée de pouvoir législatif avec un luxe de mise en scène un déploiement de splendeur qui fera impression sur leurs sens et effraiera leur imagination. Le dieu devenu législateur devra être couronné Roi et Pontife. Du moment que le populaire ne sait reconnaître sa supériorité en sagesse, du moins devra-t-il être admis comme leur supérieur en richesse, comme celui qui bâtit des châteaux, porte l'or et la pourpre, s'assied à des festins somptueux, commande aux armées, possède le droit de vie et de mort et tient entre ses mains le salut ou la damnation éternels. Aux temps de l'âge d'or tout ceci était possible sans corruptions... Mais du moment qu'un Alberich sans amour se trouve dans le monde, libre d'agir et aidé par la puissance de ses millions, les dieux sont voués à la destruction. Du moment qu'Albérich peut forcer le travail des nains et acheter les services des géants, puisque son pouvoir chaque jour grandissant le ferait maître du monde, " les dieux se voient dans la douloureuse nécessité ou ou d'abdiquer, ou, se servant de leur intelligence supérieure, d'essayer de s'approprier son or. " Ceci, le dilemne où se trouve aujourd'hui emprison-

née l'Eglise, est la situation créée par Alberich dans les profondeurs du Rhin. "

Cependant perdu dans ses rêves de grandeur, Wotan a oublié qu'il devra payer pour son pouvoir Olympien le même prix que le nain a payé pour son pouvoir Ploutonique, quand Fricka le lui rappelle, il décide s'appeler à son aide pour duper les géants une des grandes forces du monde, le mensonge ; c'est Loge qui sera son complice. Et quand les géants viennent réclamer leur salaire, ils se heurtent à la mauvaise foi des dieux. " Il n'y a pas dans la vie de moments plus tragiques que quand l'humble travailleur manuel, confiant en ses supérieurs, et les respectant parce qu'il a confiance en eux, découvre que les dits supérieurs sont faux, avaricieux, corrompus, injustes et traîtres. " Les discussions continuent ; l'arrivée de Loge n'arrange pas les affaires puisqu'il n'a pu trouver de trésor plus précieux aux yeux des géants que Freia. Puis, insidieux, il parle des plaintes des Filles du Rhin et du vol d'Albérich. " Il n'a pas plus tôt dit ces mots que les géants s'abaissent plus bas encore que le nain. Albéric renia l'amour qui lui était défendu ; les géants renoncent pour les trésors d'Albérich à l'amour qu'ils pourraient obtenir. Remarquez que ce n'est que le trésor qu'ils convoitent. Ils n'ont au cœur aucun fier désir de dominer leurs supérieurs ou de transformer le monde au gré de leurs fantaisies. Ils ne sont ni intelligents ni ambitieux. "

Freia emmenée comme otage, il ne reste au Dieu qu'une ressource : voler à Albérich son trésor. Rien, qu'un vague scrupule moral, ne peut empêcher Wotan de se décider à ce vol, et à réussir.

... Et, dans son royaume souterrain le nain force ses esclaves au travail : " Il n'est pas obligé que ce soit une mine, cela peut être tout aussi bien une fabrique d'allumettes avec phosphore rouge, carie des os, énormes dividendes et clergymen actionnaires. Ou ce pourrait être une poterie, un chantier de chemins de fer, un atelier de tailleurs, ou n'importe quel espèce d'endroit où la vie humaine est chaque jour sacrifiée "... Alberich possède un anneau et un heaume qui lui donne le singulier pouvoir d'apparaître et de disparaître, ou de changer de forme à volonté. " ... Ce heaume est un article commun dans nos rues, où il prend l'apparence d'un chapeau haut de forme —. Il peut rendre un actionnaire invisible, ou lui prêter des aspects très différents tels que preux chrétien, souscripteur aux Hôpitaux, bienfaiteur du pauvre, père et mari modèle, anglais pratique indépendant et rusé, tandis que cet actionnaire n'est en réalité qu'un

piteux parasite vivant sur la richesse commune, conservant beaucoup et ne produisant rien, ne sentant rien, ne croyant en rien, ne sachant rien, ne faisant rien excepté ce que tout le monde fait, et encore parce qu'il a peur de ne pas faire comme tout le monde ".

Alberich reçoit Wotan et Loge sans enthousiasme. Il leur montre son terrible pouvoir et leur dépeint le monde " tel qu'il sera quand il le dominera absolument, quand les douces mousses et les tendres feuillages de ses vallées auront été transformées en boue, en fumées et en poussières, quand l'esclavage et la maladie adoucies par l'ivrognerie et menées par le bâton du policeman seront devenues les bases de la société ; et quand seulement seront sauvés de la ruine les quelques jolis endroits et les quelques jolies femmes qu'il lui plaira de se payer pour l'assouvissement de ses propres plaisirs. Dans ce royaume du mal, nul pouvoir que le sien. Les dieux avec leurs légalités et leurs moralités seront vaincus et chassés... Wotan s'indigne, mais Loge reste indifférent ; il est sans passions morales ; à ses yeux l'indignation aussi bien que l'enthousiasme paraissent absurdes. Il trouve délicieusement amusant de voir que le nain en excitant la ferveur morale de Wotan détruit en même temps le scrupule moral qui l'empêchait de devenir un voleur. Maintenant Wotan a résolu et sans remords de voler le trésor du nain ; car n'est-ce pas positivement son devoir d'arracher la puissance à des mains aussi criminelles ? S'appuyant sur ces beaux principes moraux il laisse Loge employer la ruse... "

Comme l'on sait, avec l'aide de Loge, " le Dieu de l'Intellect, de l'Imagination, du Raisonnement, de l'Illusion et de la Raison "' Wotan dérobe à Alberich son chapeau haut-de-forme magique, au nom de la moralité et de la légalité, puis réclame l'anneau. " Alors le nain, comme tout à l'heure le géant, sent les fondations du monde trembler et s'écrouler sous lui quand il retrouve sa propre vile cupidité en une personne d'ordre supérieur. Il lui paraît naturel que le mal, ayant maudit l'amour, puisse engendrer des pouvoirs mauvais ; mais que les dieux lui dérobent cette puissance néfaste et s'en servent, cela lui semble une monstrueuse perversion ". A ses plaintes le Dieu oppose une vertueuse indignation " lui reprochant avec l'attitude d'un juge intègre " d'avoir jadis volé l'or aux Filles du Rhin.

" Ainsi va le monde. Autrefois quand le travailleur chrétien était dépossédé par le noble prodigue, et le prodigue par l'Usurier Juif, l'Eglise et l'Etat, la religion et la loi s'emparèrent du Juif, considérant comme

un devoir chrétien de le déposséder à son tour. Quand les forces égoïstes et l'appât du gain, volant le pauvre et déshonorant la terre, eurent constitué nos sordides systèmes capitalistes, alors l'Intelligence, la Religion et la Loi, qui n'auraient pas inventé eux-mêmes de tels systèmes, crurent devoir s'emparer néanmoins de ces pouvoirs diaboliques sous couleur de justice et de bien. Il arrive inévitablement que quand les Talents, la Loi et l'Eglise ont fait cause commune pour dépouiller le peuple, cette dernière se trouve plus blessée par ce reniement de ses propres principes que ses alliés ; et finalement ceux-ci se mettent à voler l'Eglise avec l'aide d'un Loge amusé, comme cela se passe par exemple en France et en Italie ".

Pour payer le salaire des géants, architectes du Walhalla, Wotan est obligé de sacrifier l'or une seconde fois volé. " Mais maintenant quelle Loi reste-t-il à ces deux stupides travailleurs ?... Par habitude ils s'en rapportent au Dieu qui décidera pour eux ce que chacun d'eux doit recevoir du trésor. Mais lui se détourne avec dégoût de ces forces brutales. Ils s'arrangent comme deux loups et Fafner, d'un coup de son épieu, tue son frère. C'est horrible à voir et à entendre pour quiconque sait, comme, de la même façon, le sang est versé en ce monde par les travailleurs brutalisés, d'assez honnêtes gens en somme jusqu'au moment où ils s'aperçoivent qu'ils ont été trahis par leurs supérieurs ". Fafner emporte son butin dans une caverne, et s'étant transformé en dragon, esclave de son trésor, le veille nuit et jour. " Son cas est trop commun pour nous surprendre. Le monde est encombré de gens qui sacrifient toute affection et toute charité pour se procurer des richesses, desquelles ensuite, esclaves misérables, ils se sentent incapables de faire le moindre usage ".

Cependant les Dieux entrent au Walhalla, sur l'arc-en-ciel édifié par Donner et Froh ; c'est alors que Wotan, soucieux de voir que lui-même ne peut échapper ni à sa destinée ni à ses propres lois, songe à créer un être libre, le premier d'une race de héros ; ce sera Siegfried, surhomme Nietzschéen que Mr. Bernard Shaw se plaît à considérer comme un Anarchiste et un Protestant.

*
* *

A cette analyse de l'*Or du Rhin*, Mr. Bernard Shaw ajoute quelques remarques complémentaires. Pour la plupart des spectateurs, dit-il, ce

prologue n'est qu'une lutte entre une demi douzaine de personnages de conte de fée à propos d'une bague. " Seuls, les plus clairvoyants, angoissés, suivent le drame sans respirer, y apercevant l'entière tragédie de l'histoire du genre humain et toute l'horreur des dilemmes en lesquels le monde se débat aujourd'hui... En somme les gens qui n'ont pas d'idées générales, qui ne comprennent pas l'intérêt qu'un philosophe ou un politicien porte à la race humaine, ne peuvent comprendre le sens dramatique de l'*Or du Rhin*.... Et maintenant quelque lecteur superficiel va certainement nous interrompre, déclarant que l'*Or du Rhin* est une œuvre d'art pure et simple, que Wagner n'a jamais pensé à des actionnaires, des chapeaux haut-de-forme, des mines et des manufactures ; qu'il n'a jamais songé à ces questions industrielles et politiques considérées au point de vue humanitaire et socialiste. Ce sont là des impertinences ; les faits de la vie de Wagner suffisent à le prouver ".

Suivent des explications un peu longues sur la vie de Wagner, son traité avec l'opéra de Dresde, son amitié avec August Roeckel, ses relations avec Michaël Bakounin, la Révolution de 1849, ses pamphlets et ses compositions, enfin un avertissement au spectateur de bonne volonté.

" Dans l'ancienne création, les personnages surnaturels sont invariablement présentés comme plus grands que l'homme et au-dessus de lui. Wagner donne à l'Homme la plus haute place. Dans l'*Or du Rhin*, il n'y a pas encore d'hommes sur la terre. Il y a les nains, les géants et les dieux. Ne vous y trompez pas, le monde est dans l'attente de l'Homme qui le délivrera du gouvernement boiteux des dieux ; aussitôt l'allégorie vous paraîtra très simple. Naturellement les nains, les géants et les dieux ne sont que la dramatisation des trois principales catégories d'hommes, c'est à dire : les gens avares, instinctifs, luxurieux ; les gens stupides, laborieux, respectueux, qui adorent l'argent ; et les esprits supérieurs, moraux et intellectuels, qui arrangent et administrent les Eglises et les Etats. L'Histoire nous montre qu'une seule classe d'hommes est supérieure à la plus élevée de ces trois catégories : les Héros...

... Peut-être n'y avez-vous jamais songé, mais il est évident que si la prochaine génération d'Anglais était uniquement composée de Jules Cesars, toutes nos institutions politiques, ecclésiastiques et morales disparaîtraient instantanément... Des Jules Cesars ne s'inquiéteraient guère de nos Codes et de nos Eglises... Dans l'*Or du Rhin* nous voyons le Héros surgir et détruire nains, géants et dieux... Surtout nous devons com-

prendre que le Dieu, dans son désir d'une vie plus haute et plus pleine, attend avec impatience l'arrivée de ce pouvoir plus puissant que le sien, de ce Héros dont le premier soin sera de détruire la race des dieux ".

Telles sont les idées de Mr. Bernard Shaw au sujet de *la Tétralogie* en général et de l'*Or du Rhin* en particulier. Il ajoute, sûr de soi-même : que quiconque, (connaissant sa réputation de socialiste), ne voit dans son analyse que " son socialisme " découvert dans l'œuvre d'un dilettante qui fonda sur une vieille légende un livret d'opéra, — peut-être en toute sûreté considéré comme un âne bâté. " Ce sont des faits que ce livre relate. Il existe des gens qui ne veulent pas admettre qu'on leur montre leur héros lié avec un fameux rebelle anarchiste, recherché par la police, auteur de pamphlets révolutionnaires, et que la peinture de Nibelunghome sous le règne d'Alberich soit une vision poétique du capitalisme industriel non-réglé, comme on le connaissait en Allemagne au milieu du XIX[me] siècle par la *Condition des classes laborieuses* d'Engel. Ces gens nient ces faits et déclarent que je les rapproche de Wagner dans un paroxysme de perversité insensée. Je regrette de les avoir blessés. Et je supplie les éditeurs de publier, de Wagner, une nouvelle biographie qui le décrira comme un musicien de cour, orthodoxe et indiscutablement à la mode et un pilier des cercles de Dresde les mieux pensants... "

Mr. Bernard Shaw n'oublie pas non plus de nous prévenir de la perfection de ses connaissances aussi musicales que sociales : ni déformations de thèmes, ni doctrines révolutionnaires n'ont de secret pour lui ; c'est pourquoi il se décide à ajouter son commentaire wagnérien à ceux " écrits par des musiciens qui ne sont pas révolutionnaires et des révolutionnaires qui ne sont pas musiciens ".

X.-Marcel Boulestin.



UN NOUVEAU CHIFFRAGE DE LA BASSE

Le système dont nous avons hérité, et que nous employons dans le chiffrage des basses d'harmonie est lourd et compliqué, difficile à apprendre et à retenir. En outre la précision lui fait défaut. En présentant l'idée d'un chiffrage nouveau je me flatte d'avoir donné un moyen facile et qui évite toute confusion. En examinant attentivement mon système, on reconnaîtra qu'il n'y a guère de combinaison harmonique, qui ne se laisse indiquer par lui avec précision et clarté.

Nous partons de cette convention que les chiffres impairs représentent des *accords*, et les chiffres pairs des *altérations*, et nous suivrons l'ordre habituel par les traités en usage.

Commençons par les renversements de l'accord parfait. Le chiffre 3 indiquera l'accord de *sixte*, et 5 l'accord de *quatre et sixte*. L'élève distinguera de suite, par ce procédé, la fondamentale de l'accord :

(1)

Pour les accords de septième on se servira de l'exposant 7 joint aux chiffres 1, 3, 5, 7 :

(2)

L'accord de neuvième [1] emploiera l'exposant 9, avec les mêmes chiffres.

Les chiffres pairs sont réservés aux altérations (retards, anticipations, appogiatures etc...) Ainsi, 6 sera une altération de la quinte, 4 une altération de la tierce, et 2 une altération de la basse. Nous aurons donc des formations de ce genre $\frac{2}{1}\ \frac{4}{1}\ \frac{6}{3}$, indiquant à la basse une note de l'accord et en-dessus une note altérée.

Une simple comparaison avec le chiffrage habituel, montrera l'avantage de notre méthode:

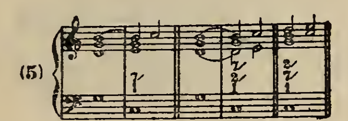
(4) Keefer

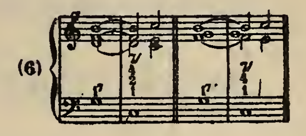
On remarquera que l'altération de la note fondamentale est toujours représentée par un 2, tandis que l'ancienne méthode employait six chiffres pour l'accord parfait, et huit pour l'accord de septième.

[1] A moins que la neuvième n'ait réellement le caractère d'une altération ; elle se chiffrerait alors comme telle.

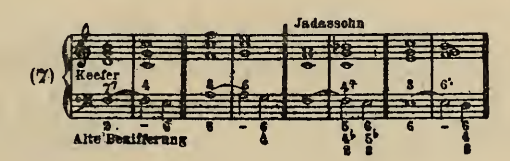
Le chiffrage de altérations dans l'accord parfait reste donc toujours le même, quelque soit le renversement de l'accord.

Une ligne oblique placée à droite d'un chiffre, indiquera un mouvement diatonique ascendant. Ce chiffrage s'appliquera donc au retard ascendant :





Les altérations qui se résolvent à la fois dans les deux sens auront le chiffrage suivant :

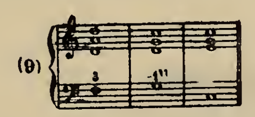


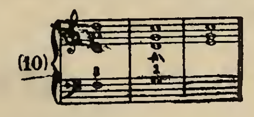
Un chiffre pair sur la basse indique que l'altération est à la basse. Il n'y a donc pas d'erreur possible, puisque un chiffre pair représente toujours une altération par rapport au chiffre impair, écrit en petits caractères, qui le suit immédiatement.

Les anticipations sont indiquées par un trait oblique, placé derrière les nombres impairs des accords :



Quelques théoriciens nomment l'exemple suivant l'accord de onzième, d'autres le considèrent comme un accord anticipé. Notre chiffrage peut indiquer avec une égale facilité l'une et l'autre de ces interprétations :



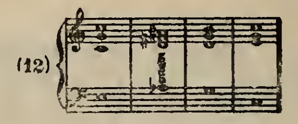


Dans l'exemple 10, la ligne oblique, placée devant le 4, indique que ce 4 tient la place d'une note, qui lui est inférieure d'un ton.

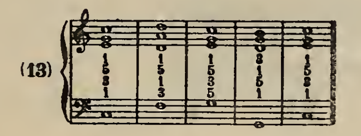
Un trait oblique en travers du chiffre indique un dièze, deux traits un double dièze ; un trait horizontal indique un bémol, deux traits horizontaux un double bémol ; si le trait horizontal est terminé par un crochet, il indique un bécarre. Là où, toutefois, le bécarre doit expressément figurer à côté du dièze ou du bémol, on lui conservera sa forme ordinaire. D'ailleurs notre système permet de se servir, si l'on y tient, des signes habituels de ces accidents.

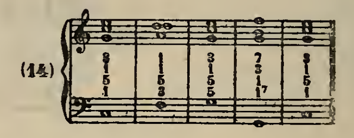
Voici quelques exemples du chiffrage d'accords altérés. Le mérite de cette manière nouvelle est que les altérations sont ici expressément désignées à leur place, tandis que l'ancien système ne peut que signaler la présence d'altérations parmi les intervalles de l'accord.





Mon système permet également de suivre la conduite de chaque voix dans un texte musical à plusieurs parties, ce qu'il était impossible d'obtenir avec l'ancienne méthode.





Une altération qui se produit par mouvement disjoint pourra se représenter de la façon suivante :

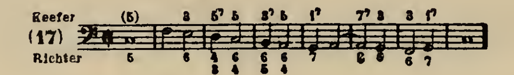


Comme, dans mon système, le chiffre inférieur indique la situation de la note de basse dans l'accord, et la nature même de cet accord, toute la série des chiffres placés au-dessus de celui-ci restent à la disposition du chiffrage.

Un trait oblique devant un chiffre veut dire que ce chiffre (et la note qu'il représente) remplace le chiffre placé dans l'échelle immédiatement au-dessus ou au-dessous de lui.. Un > indique que le chiffre remplace à la fois les deux degrés qui lui sont conjoints Un < représente une double suspension :



Il ne sera pas sans intérêt d'établir un parallèle entre ma notation et celle de la pédagogie officielle :





Ma méthode de chiffrage étant, comme on le voit, beaucoup plus pratique que les autres, ne pourrait-on la mettre à l'épreuve de la pratique, et la faire entrer en vigueur dans les éditions musicales ?

Convaincu que cette méthode est capable de s'adapter à n'importe quelle harmonie, je prie ceux qui s'intéressent à ces questions, de me dire leur avis, et de m'envoyer des exemples de partitions à chiffrer. Je me déclare prêt à leur fournir un chiffrage toujours clair et facile à saisir.

CHARLES H. KEEFER.

A TRAVERS L'ESTHÉTIQUE

LA CRITIQUE MUSICALE DU TEMPS PRÉSENT

J'aborde aujourd'hui un sujet d'une fécondité inépuisable. Je ne l'épuiserai pas bien entendu ni aujourd'hui, ni le mois prochain, ni dans trois mois, car ayant trop à dire, il est sage de renoncer à tout dire. Je n'ai point non plus l'intention de louer notre critique musicale contemporaine. A quoi bon parler de ce qui serait sans défaut ? Je parlerai donc de ses défauts et (pour éviter d'être en même temps trop long et trop dur) d'un seul de ses défauts. Elle est *inhospitalière.* Il faut avoir l'esprit *hospitalier.* Jadis on disait de certaines femmes : " Elles ont un cœur d'hôpital ", cela voulait dire : " Elles ont pour tous le même sourire ", " Elles *préfèrent* tout le monde ". C'est donc un mal que d'aimer sans préférer ? — Mais alors pourquoi demander à notre critique musicale d'être hospitalière ? N'est-ce pas lui demander de n'être plus intelligente ?

Je ne suis pas de cet avis. Je m'étonne en effet que cette critique musicale représentée chez nous par des hommes de plus que suffisante culture, et tous, ou presque tous, sur ou au-delà du seuil de notre élite intellectuelle, n'ait pas encore réussi à faire brèche.

On se souvient de Brunetière, déclarant, sans le moindre euphémisme, qu'il n'aimait " ni les Juifs, ni la musique ". Demandez à Lemaître s'il aime la musique : peut-être vous répondra-t-il que " son bruit ne l'incommode pas ". M. Faguet lui, s'intéresse à la musique. Il ne s'y intéresse pas directement, à vrai dire, mais quand on en parle devant lui, il écoute, il questionne, il objecte. — On peut être un critique d'un grand talent, en littérature, en art dramatique, et se sentir incapable de juger un tableau ou une symphonie. L'essentiel est qu'il y ait des jugements à travers lesquels celui qui ne s'y connaît pas puisse se rendre compte ou des caractères de l'œuvre ou du genre d'émotion qu'elle peut exciter. La critique dramatique d'un Faguet est intéressante, même pour les gens qui ne vont jamais au théâtre et ne lisent jamais de comédies ou de drames.

Notre critique musicale est généralement insignifiante au regard de ceux qui ne savent pas écouter la musique : elle n'apprend rien. Quant à ceux qui savent ou croient savoir l'écouter, tantôt elle les irrite, tantôt elle les déconcerte, tantôt elle les ennuie.

Elle les ennuie. Et le motif de cet ennui veut être cherché dans l'abondance des digressions. Quand on entame l'exposition d'une œuvre, on a généralement peur d'être trop bref. Alors on parle du sujet, de son contenu émotionnel, des différentes façons dont il pourrait être traité. Puis on aborde l'œuvre. Des difficultés, et très grandes, surgissent : comment exposer une œuvre musicale ? Décrire un tableau, passe encore ; mais une symphonie ? Notre avis est qu'une symphonie peut se décrire. Au point de vue, notre ami Prod'homme a très exactement analysé les *symphonies* de Beethoven. Mais il a *cité.* Et l'usage n'est pas de citer dans les feuilletons musicaux. D'où résulte que le critique sait de quoi il parle, et le public n'en sait rien.

A ces raisons d'être ennuyé s'ajoutent des motifs d'être déconcerté, irrité même. Si l'on a entendu l'œuvre dont le critique nous parle, il se peut qu'on l'ait applaudie, qu'on l'ait admirée même. Or voici que le critique vient nous dire : " C'est une œuvre ambitieuse ; mais l'audace y est grande le résultat médiocre. " Et il ne se prive pas de faire la leçon, au

compositeur, d'abord, au public ensuite. Le compositeur se fâche. Le public hausse les épaules et, tout compte fait, le critique ne se trouve avoir écrit que pour lui seul. Ce n'est peut-être pas assez.

Entre un public comme celui de nos concerts et une critique comme celle qui a mission de statuer sur ce que l'on va entendre à nos concerts le désaccord est inévitable. Le public va y chercher de l'émotion. La critique va y chercher de l'originalité. Est-elle bien dans son rôle, cette critique ? Oui, quand elle aperçoit dans une œuvre des traces d'originalité et qu'elle les souligne. Non, quand elle en cherche, sans en trouver, et que n'en trouvant pas, elle s'irrite, et s'obstine à demander ce que l'on est en droit de ne lui point offrir.

Je me demande si ce genre d'irritation est exempt de tout ridicule. Je me demande si cette aisance à se fâcher contre qui nous refuse du nouveau ne part pas d'exigences singulières, non seulement injustes, mais qui, si elles étaient satisfaites, nuiraient à l'évolution de l'art musical.

Le but de l'art est-il l'innovation ? Oui ; mais par quel sophisme en est-on venu à se figurer que les germes d'un art nouveau doivent se laisser découvrir dans toute création vraie ? Les Lanson, les Faguet, les Brunetière se sont toujours garés du sophisme. Brunetière même nous apprenait jadis que le chef-d'œuvre d'un genre doit attendre, pour éclore, que le genre ait déjà vécu. Nos critiques musicaux savent cela apparemment. D'où vient que chaque fois qu'ils prennent la plume ils aient l'air de l'oublier ?

Les Faguet, les Lanson, les Doumic, s'ils avaient à rendre compte d'un drame composé d'une façon classique, le constateraient, mais ne se fâcheraient pas contre le classicisme de l'auteur. D'où vient que M. Pierre Lalo ne manque jamais de se fâcher contre un Mascagni ou un Leoncavallo, sous prétexte que ces deux compositeurs prolongent inutilement l'art de Giuseppe Verdi ? Je ne comparerai jamais l'entr'acte de *Cavalleria Rusticana* à celui de *l'Etranger*. Mais j'affirme que la page de Mascagni valait la peine d'être. J'en sais peu de plus violemment expressives. Et que ce ne soit point là du grand art, peu m'importe. La *Patrie* de Sardou n'est pas non plus du grand art que je sache. La critique du temps a félicité Sardou d'avoir écrit ce drame. La critique musicale française a cru faire preuve d'intelligence en dénigrant *Cavalleria*. Elle s'est trompée.

Et elle s'est trompée en raison de tendances délibérément " inhospitalières ". Chaque fois qu'elle cédera à ces tendances, elle manquera d'autorité. Ni le public ne tiendra compte de ses jugements, ni les représentants de la critique littéraire ou dramatique ne consentiront à voir dans ceux de la critique musicale de véritables collaborateurs.

— Après tout, est-ce un si grand mal, nous sera-t-il objecté peut-être ? —

Mon opinion est que le mal existe. Elle est aussi qu'il n'a rien d'irréparable. Nous nous expliquerons sur ce point un jour ou l'autre.

L. Dauriac.

NOTES JURIDIQUES

LA COLLABORATION DRAMATICO-MUSICALE

Le drame musical est rarement l'œuvre d'un seul artiste ; il est dû, le plus souvent, à la collaboration d'un poète et d'un musicien ; et, quelqu'opinion que l'on ait à l'égard de ce mode de création artistique, il faut reconnnaître que nous lui devons un certain nombre de chefs-d'œuvres. D'ailleurs, il ne saurait s'agir ici de discussions esthétiques, mais seulement de notions juridiques ; quoique cependant, les très nombreuses questions de droit que soulève la collaboration dramatico-musicale, tant par les rapports qu'elle fait naître entre l'auteur et le compositeur que par la nature même de l'œuvre qu'elle engendre, ne peuvent être tranchées que selon la conception que l'on se forme du drame lyrique.

On peut, ainsi que certains l'ont fait, considérer la musique comme prépondérante : la partie littéraire n'est qu'un prétexte pour diriger l'inspiration du musicien ; son rôle est accessoire ; les vers du poète seraient sans vie et dénués d'intérêt, sans le souffle puissant de harmonies qui les viennent animer. "Si telle ou telle poésie inspire le musicien, dit M. " Schuster, un des partisans de cette théorie, on peut dire que ce dernier en exprimant en " sons des conceptions qui n'étaient jusqu'alors qu'indiquées par des mots, transforme " véritablement quelque chose d'abstrait et d'inanimé en une manifestation concrète et " vivante. C'est comme si une statue était animée et exécutait le geste qu'elle ne faisait " qu'indiquer. Mais, il y a plus ; nous ne reproduisons pas seulement les sentiments que le " poète exprimait, ne fût-ce que d'une façon abstraite, par des mots, mais nous révélons aussi " ceux qu'il ne pouvait traduire au moyen du langage et qui étaient cependant à la base de " sa conception et de sa poésie : ce sont ces manifestations inspiratrices du monde extérieur, " que la musique peut, malgré leur caractère impersonnel, rapprocher du domaine des " sentiments, de telle sorte qu'elle rend perceptibles, grâce aussi à l'accompagnement, des " sensations que le poète ne pouvait parvenir à exprimer ". En donnant au texte du drame musical une importance aussi minime on doit arriver tout naturellement dans la réglementation des droits des collaborateurs, à favoriser le musicien. Malheureusement sa situation privilégiée ne peut être telle qu'au détriment de l'écrivain. Cette solution regrettable a cependant été sanctionnée par diverses législations : en Allemagne et en Hongrie, le compositeur de musique peut, à lui seul et sans le consentement de son co-auteur, autoriser la représentation publique de l'œuvre faite en collaboration ; de même les lois Italienne, Espagnole et Vénézuelienne permettent au musicien de faire reproduire et vendre, à son gré et librement, la musique accompagnée du texte.[1] Le droit réciproque n'est, bien entendu, pas accordé au littérateur,

---

[1] Allemagne. — Loi du 11 Juin 1870.

Art. 51. — S'il y a plusieurs auteurs, il faut, pour la représentation publique, le consentement de chaque " auteur. Pour les œuvres musicales accompagnées d'un texte, y compris les œuvres à la fois dramatiques et " musicales, il suffit du consentement du compositeur seul ".

Hongrie. — Loi du 26 avril 1884.

Art. 52. — " ..... pour l'exécution des œuvres musicales accompagnées d'un texte, y compris les opéras, le " consentement du compositeur suffit en règle générale ".

qui peut dans certains cas se trouver singulièrement lésé par une exploitation abusive ou maladroite de l'œuvre commune, à laquelle il ne peut pas s'opposer. Ce système, qui a pour base une fausse conception du drame lyrique, n'est ni juste ni conforme aux principes généraux du droit. Il semble donc qu'on doive, sans hésitation, en rejeter les conclusions.

A l'inverse, on pourrait soutenir que la partie essentielle du drame musical est le texte littéraire ; que la musique vient seulement souligner le sens des paroles, en accentuer le rythme, rendre plus agréable l'audition de la voix par les modulations du chant et les harmonies de l'orchestre ; qu'enfin le drame n'existe que par le sens précis des mots et non par les sonorités vagues de la musique qui leur emprunte toute sa signification et qui serait incapable à elle seule de nous indiquer et de nous faire comprendre les pensées des personnages et les épisodes de l'action dans tous leurs détails. La conséquence logique d'une telle opinion serait de donner à l'écrivain les privilèges qui sont accordés au musicien dans le système précédent. Mais cette théorie n'a guère, à ma connaissance, trouvé de partisans parmi les législateurs de la propriété artistique. [1]

Un troisième système a été adopté par les lois Belge, Monégasque et Mexicaine : celui de l'indépendance des collaborateurs. [2] Chacun d'eux est considéré, au point de vue de l'exercice du droit d'auteur comme seul propriétaire de l'œuvre commune : chacun d'eux peut l'exploiter séparément par la publication ou la représentation publique.

Ainsi, le musicien et l'écrivain sont traités également : c'est déjà bien.

Mais cette solution ne tient pas compte de la nature de l'œuvre dramatico-musicale, ni des circonstances dans lesquelles elle a été créée. Elle évite peut-être en pratique des difficultés entre les collaborateurs ; mais par contre l'action indépendante de ces derniers peut s'exercer en des sens opposés ou de façon inopportune et avoir de très fâcheux résultats pour la renommée de l'œuvre et de ses auteurs.

Italie. — Loi du 19 septembre 1882.

Art. 6. — " L'auteur d'un livret ou d'une composition quelconque mise en musique ne peut disposer du " droit de reproduire et de vendre la musique ; mais le compositeur de la musique peut la faire reproduire et la " vendre avec les paroles sur lesquelles la musique a été écrite ".

Espagne. — Règlement du 30 septembre 1880 pour l'exécution de la loi du 10 janvier 1879.

Art. 112, § 2. — " A défaut de convention, l'auteur de la musique peut imprimer ou céder sa composition " séparément ou accompagnée des paroles du chant correspondantes ".

Venezuela. — Loi du 17 mai 1894.

Art. 20. — " Lorsqu'il s'agit d'œuvres lyrico-dramatiques créées en collaboration, l'auteur du livret aussi " bien que celui de la partie musicale pourra imprimer et vendre séparément la partie de l'œuvre dont il est le " créateur ; toutefois dans la partie musicale le texte correspondant au chant pourra être ajoutée ".

[1] La loi Suédoise du 10 Août 1877 applique ce système dans certains cas :

Art. 20 " ..... s'il s'agit d'une œuvre dramatico-musicale, le consentement de l'auteur suffit, si le texte est " la partie principale, et celui du compositeur dans le cas contraire. "

[2] Belgique loi du 22 Mars 1886.

Art. 18. " Lorsqu'il s'agit d'ouvrages qui se composent de paroles ou de livrets et de musique, le compo- " siteur et l'auteur ne pourront traiter de leur œuvre avec un collaborateur nouveau. Néanmoins ils auront le " droit de l'exploiter isolément par des publications, des traductions ou des exécutions publiques ".

Monaco. Ordonnance souveraine du 27 février 1889.

Art. 7. § 2. " L'ouvrage composé de paroles et de musique ne doit pas être réputé indivisible. L'auteur et " le compositeur peuvent l'exploiter séparément, chacun pour sa part, par des publications, des traductions ou " des exécutions publiques, mais ni l'un ni l'autre ne peut traiter avec un collaborateur nouveau pour l'autre " partie ".

Mexique. Code civil révisé de 1884.

Art. 1184. " Si une œuvre dramatique est composée par plusieurs personnes, chacune d'elles a le droit " d'en autoriser la représentation, sauf convention contraire, ou lorsqu'il est invoqué une cause légitime, reconnue " comme telle par l'autorité administrative, après avis d'experts ".

Ces différentes réglementations de la collaboration dramatico-musicale n'étant ni théoriquement, ni pratiquement satisfaisantes, il faut se rallier à une autre doctrine qui se fonde sur une conception très rationnelle du drame lyrique et sur de très solides principes juridiques : la théorie de l'indivisibilité.

Si nous considérons que les collaborateurs, par l'échange et la fusion de leurs idées ont créé comme résultat de leurs aspirations communes une œuvre dans laquelle il est impossible de reconnaître de façon précise la part exacte et l'importance réelle du travail de chacun deux ; si nous ne voyons pas seulement leur besogne matérielle, et si nous pensons que le littérateur n'a pas uniquement écrit un livret et le musicien une partition, mais qu'ils ont réalisé ensemble l'œuvre conçue en commun en exprimant leurs pensées et leurs sentiments par deux moyens qui, bien que très différents par leur technique, peuvent s'unir très étroitement, nous devons dire que l'œuvre ainsi créée, qui renferme en elle le fruit d'une inspiration unique développée par les efforts réunis de deux artistes de talents divers en vue d'atteindre un même idéal de beauté, est indivisible, d'une indivisibilité absolue ; et nous devons admettre dans toute leur rigueur les conséquences de cette indivisibilité. En effet, dans l'œuvre dramatico-musicale, le but que doivent atteindre les collaborateurs, c'est le drame, l'action, qui résulte à la fois des sentiments des personnages et des péripéties au milieu desquelles ils s'agitent. Pour atteindre ce but, pour faire vivre ce drame, les deux moyens d'expression les plus sublimes et les plus puissants, ceux qui peuvent faire éprouver à l'âme humaine les émotions les plus intenses, aussi bien que les plus délicates et les plus subtiles, la poésie et la musique, s'unissent intimement et indissolublement, se fondent l'une dans l'autre et se renforcent mutuellement. Cette union est l'essence même du drame musical. Le musicien et le poète ne se bornent pas à adapter, à superposer l'une à l'autre deux œuvres composées séparément : le travail de chacun est sans cesse inspiré par celui de l'autre, dirigé et modifié par des critiques réciproques. Peut-on considérer le drame musical ainsi conçu autrement que comme une œuvre absolument indivisible, une œuvre dont les auteurs ne peuvent user et disposer que d'un commun accord ?

En l'absence de texte précis, [1] la jurisprudence française a sanctionné ce système et l'applique d'une façon générale dans tous les cas où la collaboration a été effective, et où le drame musical, quelle que soit sa valeur artistique, a été composé en commun. [2] Ainsi, les tribunaux décident que l'édition du drame musical et sa représentation publique ne sont licites que faites avec le consentement des deux collaborateurs. Car il est constant, dit la Cour de Paris [3] " qu'entre deux collaborateurs travaillant à une même œuvre, s'établit un perpétuel " échange d'idées et une critique mutuelle qui font que, l'ouvrage terminé, il devient impossible

[1] Une proposition de loi présentée le 19 mai 1886 par M. Philippon contenant la disposition suivante relative aux œuvres dramatico-musicales.

art. 19. "Le compositeur d'une œuvre lyrique et l'auteur des paroles qui l'accompagnent ont des droits " égaux sur elle. Il leur sera loisible, à moins de convention contraires, d'exploiter isolément leur œuvre, mais " ils ne pourront en aucun cas traiter de cette œuvre avec un nouveau collaborateur."

[2] C. Paris 12 Juillet 1855 — Dalloz 1855 - 2 - 257
C. Paris 27 Juin 1866 — Pataille 1866 - 299
C. Nancy 13 Aout 1867 — Pataille 1869 - 246
T. C. Seine 28 Aout 1868 — Pataille 1870 - 306
T. C. Seine 19 Aout 1872 — Dalloz 1874 - 5 - 414
Cass. 4 Février 1881 — Dalloz 1881 - 1 - 331.
C. Paris 13 Mai 1884 — R. gaz. Pal. 1884.
T. C. Seine 16 Avril 1886 — La loi 17 Avril 1887.
C. Paris 9 Décembre 1905 — Gaz. Trib 24 Février 1906.

[3] C. Paris 9 Décembre 1905 — Gaz. Trib. 24 Février 1906

“ de distinguer le rôle et la part exacte ou l’importance du travail personnel non plus que “ l’influence des idées de chacun sur l’ensemble de l’œuvre qui apparaît dès lors, une fois “ achevée, comme une émanation indivisible des personnalités distinctes qui la signent et le “ fruit de leurs communs efforts ; qu’il en est ainsi, non seulement dans les œuvres littéraires, “ mais aussi dans les productions dramatico-musicales, où la musique, associée à un drame, “ approprie à chacun des épisodes des sonorités évocatrices conformes aux milieux où ils se “ déroulent, comme à la psychologie, au langage et à la manière d’être des divers personnages “ qui y figurent, si bien que la musique et le livret s’harmonisent et se poétisent en se fondant “ dans l’intimité d’une œuvre scènique formée de deux éléments différents, réunis non par “ juxtaposition, mais par une fusion étroite, qui crée entre eux la plus parfaite indivisibilité. ”

De même, l’autorisation des deux collaborateurs est nécessaire pour l’édition, l’exécution ou la représentation de la partie littéraire seule ou de la partie musicale seule, ou même d’un fragment de l’une d’elles. C’est notamment dans ces conditions que doit avoir lieu l’exécution isolée des ouvertures, préludes, entr’actes symphoniques. Et, dans un autre arrêt [1] la Cour de Paris décide “ que cette collaboration en commun de deux intelligences pour la création d’un “ même ouvrage donne aux auteurs, indistinctement, un droit commun sur ce qui est le “ produit de talents d’une nature, diverse ; que vainement on opposerait au droit revendiqué “ par H. au nom de P. qu’il s’agit dans l’ouverture exécutée au cirque, d’une œuvre purement “ symphonique, à laquelle les paroles sont complètement étrangères. Qu’en effet, c’est l’auteur “ des paroles qui donne au musicien la situation propre à mettre en relief le génie de ce “ dernier et qui lui inspire les motifs qui distinguent son œuvre ; que l’ouverture d’un opéra “ en rappelle toujours les situations principales, dont elle est en quelque sorte le reflet, par la “ reproduction des motifs évidemment amenés par la situation dramatique qu’ils doivent “ exprimer; qu’on ne saurait donc méconnaître que l’ouverture d’un opéra fait partie intégrante “ de l’ouvrage et qu’en conséquence, elle devient, aux mêmes titres que les passages dialogués, “ une propriété commune aux auteurs. ”

Enfin, une autre conséquence de l’indivisibilité est de maintenir l’œuvre dans le domaine privé jusqu’à l’expiration des cinquante années qui suivent la mort du survivant des collaborateurs, une œuvre ne pouvant appartenir en même temps au domaine privé et au domaine public.

Ces conséquences de l’indivisibilité [2] absolue ont pu paraître assez rigoureuses ; certains ont refusé de les admettre, effrayés surtout par les résultats que peut amener un désaccord survenu entre les collaborateurs, la mauvaise volonté d’un seul d’entre eux pouvant compromettre le succès de l’œuvre. Mais, il n’est guère de conflit insoluble : si pour des raison plus ou moins fondées d’utilité, si par suite de divergence de vues, l’un des auteurs s’oppose à la publication de l’œuvre, l’autre peut s’adresser à la justice pour faire trancher la difficulté. On s’accorde pour reconnaître aux tribunaux le pouvoir d’apprécier les raisons invoquées et les circonstances de fait et d’ordonner la publication, si l’opposition est reconnue malveillante ou non fondée. Ils peuvent légitimement s’appuyer sur cette présomption qu’il existe entre deux artistes travaillant à une même œuvre une sorte de contrat tacite : leur intention évidente, ressortant de leurs travaux et de leurs efforts est, non pas de conserver dans leurs cartons le drame qu’ils ont composé, mais bien de le publier par tous moyens propres à en assurer le

[1] C. Paris 12 Juillet 1855 — Dalloz 1855 - 2 - 257.

[2] L’indivisibilité est admise par la loi Colombienne du 26 octobre 1886 et aussi dans une certaine mesure par la loi Norwègienne du 4 Juillet 1893.

succès.[1] Ordonner l'exécution de ce contrat tacite n'a rien d'abusif. Toutefois, il est bien évident que ces décisions délicates ne doivent être rendues qu'avec circonspection.

Enfin, il faut remarquer que l'indivisibilité n'empêche en aucune façon chacun des collaborateurs de céder sa part indivise de copropriété du drame lyrique ; seulement, en cas de cession, le cessionnaire est aux lieu et place de l'artiste cédant, et comme lui uni à l'autre collaborateur par les mêmes liens.[2]

La réglementation de la collaboration dramatico-musicale basée sur l'indivisibilité semble donc bien être la plus logique et aussi la plus juridique. Mais si nous devons la préférer à toutes les autres, c'est surtout parce qu'elle est conforme à l'essence même du drame lyrique dans lequel "la musique, par son association avec une poésie dramatique plus riche encore, atteint à toute "sa richesse, où la poésie même, par le libre épanouissement de la musique en elle, devient enfin l'art dramatique tout puissant" (Wagner).

Georges Baudin.

[1] Si les collaborateurs ont fait recevoir leur drame dans un théâtre, l'un d'eux peut à lui seul, réclamer la représentation, nonobstant la volonté contraire de l'autre auteur. Le fait d'avoir présenté et fait recevoir une œuvre dans un théâtre semble nettement indiquer la volonté de le faire représenter sur cette scène.

C. Paris 21 Février 1873 — Pataille 1873 - 153.

[2] Il est bien entendu que les collaborateurs conservent toujours l'absolue liberté de régler leurs droits respectifs comme ils l'entendent, par des conventions particulières. Les règles qui font l'objet de cette étude ne s'appliquent qu'à défaut de contrat exprès, ce qui est d'ailleurs la règle générale en pratique,



PARIS. *Février.*

L'Opéra a composé des deux seuls ouvrages nouveaux qu'il semble vouloir représenter cette saison, un spectacle dont la diversité extrême risque plutôt d'indisposer que de contenter tout le monde. C'est une faute de goût, que de les avoir associés. Non pas que l'antithèse soit forcément chose fâcheuse dans ce qu'on appelle un spectacle coupé. Personne, par exemple, ne serait choqué d'entendre dans la même soirée l'*Etranger* et *Namouna*. Mais ce ne sont pas seulement deux ouvrages de genre, de caractère et d'esprit radicalement différents, que la *Forêt* et la *Fête chez Thérèse* : ce sont deux ouvrages qui se nient l'un l'autre dans la

conception essentielle de la musique qui embrasse tous les genres, et la révérence qu'elle mérite. Qui prendra de l'intérêt ou de l'agrément à l'un, ne pourra sans déplaisir écouter l'autre. Eussiez-vous pensé que le compositeur de la *Carmélite* et de *Prométhée enchaîné*, le musicien qui au concert dirigea Lulli, Rameau, Mozart surtout, avec l'exacte et ferme délicatesse que vous savez, se complairait en la *Fête chez Thérèse* ?

Le hasard qui confronte ainsi M. Augustin Savard et M. Reynaldo Hahn a ceci de piquant, que tous deux furent élèves de M. Massenet, et à peu près dans le même temps. M. Savard n'a jamais ressemblé à son maître ; M. Hahn, gagné à l'exemple de M. Saint-Saëns, ne lui ressemble plus beaucoup. Voilà qui est pour confondre ceux qui pensent que l'enseignement de M. Massenet devait marquer tous ses élèves d'une empreinte uniforme. La vérité est que M. Massenet professait de la façon la plus libérale, et n'encourageait nullement le penchant à l'imiter. Ce penchant, ses élèves n'étaient pas seuls à le connaître. Bien des musiciens, et non des moindres, au temps dont je parle, y cédaient. Il ne tenait pas aux leçons de M. Massenet, mais à la séduction propre de ses œuvres, et à ses succès : et au Conservatoire, ce n'était pas seulement dans sa classe, croyez-le bien, qu'on faisait " du Massenet ".

C'est une conception du théâtre bien opposée à la sienne qui a inspiré la *Forêt*. Elle est même opposée, je pense, à la conception générale des ouvrages qu'ont représentés jusqu'ici les scènes musicales. Aussi n'a-t-on pas manqué de reprocher à la *Forêt* de n'être pas du théâtre, puisqu'elle n'était pas dans la forme, ou, si vous voulez, dans une des quelques formes — toujours parentes en quelque point — que nous voyons régner au théâtre. Cependant, dès qu'une œuvre admet la nécessité d'une impression plastique simultanée à une impression poétique et à une impression musicale, il faut bien que cette œuvre soit du théâtre. La condition commune de toutes les formes employées à la scène fut l'action. L'action, soit extérieure, soit intérieure. plus ou moins mêlée d'épisodes lyriques, et menée avec un sens plus ou moins juste de la nature de la musique, reste le fond du théâtre musical tout entier. Le poète de la *Forêt* a voulu se passer de toute action, même intérieure. Il y a mis de l'exagération, et probablement quelque gaucherie. Il aurait pu, sans altérer rien de son sentiment, tenir l'œuvre un peu moins immobile dans le domaine de l'imagination pure. Vous savez déjà le fond élémentaire du sujet. Un bûcheron est comme ensorcelé par la forêt : il y est

constamment attiré et retenu par des apparitions fugitives, des voix charmeresses. Son maître lui ordonne d'abattre ces arbres, qu'il chérit et redoute à la fois : il veut obéir ; mais la forêt l'étouffe avant qu'il ait pu la frapper. Deux des personnages sont humains. M. Laurent Tailhade les eût faits plus clairement humains, que leur signification symbolique n'y eût rien perdu. Certes je ne demanderais point que le bûcheron Pierre fût un bûcheron authentique, sentant, pensant et parlant comme un simple bûcheron, qui aime bien ses arbres. J'accepte volontiers que, sans particularités topiques, il soit seulement l'Homme, en lutte avec cette formidable délectation du rêve, qui, si nous lui accordons la moindre prise sur notre âme, peut l'envahir et la dissoudre peu à peu toute entière. Mais les sursauts de son désir et les défaites de sa volonté manquent de vie et de netteté. Nous comprenons bien, en prenant le temps d'y réfléchir, comment il oublie tout, femme et enfants, dans sa passion hallucinée pour la forêt, et cependant se rue, contre tout obstacle, à la destruction de cette même forêt : à la scène, il paraît hésitant et contradictoire. Et le caractère de sa femme Jeanne, que n'a pas touché le rêve, n'est point assez fortement tracé pour marquer le contraste de la vérité des affections naturelles avec l'illusion et ces satisfactions imaginaires du cœur et des sens, qui les rendent inaptes à la vie normale. Que si plutôt il s'agissait de nous montrer la revanche de la Nature sur l'homme qui la mutile, l'enlaidit et prétend l'asservir, cet antagonisme devait alors, par quelque artifice, nous être rendu plus sensible. Tel qu'il est cependant, ce poème, outre qu'il n'a rien de vulgaire, possède un mérite, qui le met au-dessus de bien d'autres plus égaux ou plus adroits : il est, sinon dans l'expression quelquefois malencontreuse, du moins dans le sentiment et la ligne : *musical*.

Il a paru obscur. Une mise-en-scène intelligente, ou seulement soignée, l'aurait éclairé facilement. Et dans le texte cette mise-en-scène est explicite. Il précise en chaque endroit des visions qu'il n'était pas du tout impossible de réaliser en conscience. La question particulière du décor avait ici une importance qu'elle n'a pas toujours dans les drames d'action, où le jeu des personnages, les mouvements de scène deviennent l'essentiel. Il eût fallu, par des tableaux de nature et de mystère, des jeux originaux de lumière et de couleur, exposer un symbole des yeux pendant que se déroulait le symbole des oreilles et de l'esprit : ils se fussent expliqués l'un par l'autre. Et c'était une occasion de réagir contre cette tendance que

nous exagérons tous les jours encore, à rechercher dans la décoration le détail réaliste. Tendance, à y regarder de près, un peu bien puérile. Souvenons nous des étonnants effets qu'obtenaient les Russes avec leur parti-pris de peintures simplifiées, de représentations stylisées, avec l'harmonie puissante et hardie de leurs costumes jouant dans ce décor. Les spécimens en étaient barbares peut-être : mais quelle leçon ils nous offraient, et qu'elle était conforme à l'esprit de la musique ! Dans une œuvre toute lyrique comme la *Forêt*, il y avait assurément une tentative neuve à faire en ce sens. On n'a rien tenté du tout. On n'a rien cherché. On ne nous a rien montré que sordide banalité. Et dans une même soirée l'Opéra a prouvé qu'il pouvait, pour un ballet tout juste aimable, faire beaucoup mieux qu'il n'avait jamais fait, et pour une œuvre de la plus haute valeur artistique, faire aussi mal qu'aux plus sombres jours de son histoire. C'est cette œuvre précisément qui était digne du plus grand effort, et qui en avait besoin. On nous réduit à l'écouter les yeux fermés, comme une œuvre de concert. Elle est fort loin pourtant d'être privée musicalement de toutes les qualités propres au théâtre.

Il est vrai que M. Augustin Savard n'avait encore donné que des ouvrages symphoniques ou de la musique de chambre, et des ouvrages trop rares. Les soucis de la direction du Conservatoire de Lyon, et plus encore, je crois, l'esprit de scrupule, de noblesse et de réserve qui forme à l'auteur de la *Forêt* un si beau caractère, l'ont empêché jusqu'ici de produire beaucoup. Mais, dans tout ce qu'il a produit, la réflexion a concentré des richesses de pensée ; et sa sensibilité, si simple et si saine d'origine, s'est approfondie, et comme transposée aux régions de l'idée. Ce sont bien là les qualités de la symphonie ou du quatuor. Si la partition de la *Forêt* a gardé de la musique pure quelque chose de général dans l'expression, d'intérieur et de contenu, si la traduction des sentiments comme la peinture des choses y demeure idéalement subjective, l'une et l'autre n'en ont pas moins la justesse, et la force, et la chaleur intime, qui, sur le théâtre créent de la vie. Le mouvement des scènes est aussi bien conduit et soutenu que l'a permis le poète : tout y apparaît en place et en proportion, et la concision du commentaire musical est frappante. Toujours en équilibre avec une déclamation excellente et souvent mélodique, l'orchestre, pour intéressante qu'en soit l'écriture et savoureux le coloris, reste sobre, net, nerveux, sans jamais s'empâter. Que sa sonorité, que l'harmonie aussi et certains intervalles aient quelquefois trop d'âpreté, c'est une critique qu'on

peut faire à M. Savard. Mais ces rudesses ne sont jamais des laideurs : et on leur trouverait des raisons de couleur ou d'expression.

On critiquerait avec plus de justice la forme hachée à l'excès, qui se remarque surtout dans la première partie de l'ouvrage. La qualité du style et de l'idée musicale elle-même, et jusqu'aux procédés de l'écriture de M. Savard sembleraient plutôt s'accorder avec un discours plus suivi. Peut-être est-ce précisément sa longue habitude des formes symphoniques, qui l'a conduit à s'en défier le jour qu'il abordait le théâtre, et à abonder dans le sens opposé. C'est d'ailleurs un défaut qui s'efface au cours même du drame, à mesure que se développe la capacité musicale du sujet, et qui paraît volontaire. Si les thèmes, quoique significatifs, sont en eux-mêmes un peu brefs, on sent que ce n'est point du tout manque de souffle. La musique pendant le premier acte — fort court, et qui n'a point été écrit pour se séparer du second — s'insinue peu à peu au travers des souvenirs dont la magie hante le bûcheron ; l'expression en est déjà saisissante : à la fin, la lointaine vocalise tentatrice de la Dryade semble ouvrir les routes secrètes de la forêt. Nous n'en avions touché que la lisière : nous voici au cœur. Ce n'est point la forêt subtile et fraîche, qui murmure ses conseils à l'oreille juvénile de Siegfried : c'est la forêt puissante où marche l'homme mûr, comme congestionnée de vies infiniment diverses, une force de la nature. Un interlude symphonique peint sa splendeur totale, avec des tons aux vibrations profondes, un tout synthétique, qui ne sont guère dans notre petite manière impressioniste. Dès lors, la beauté de l'œuvre va toujours s'élargissant. Chaque arbre parle à Pierre : le hêtre, le tilleul, le bouleau, le chêne, le cyprès disent tour à tour, tendres, mélancoliques, augustes ou terribles, la part fraternelle qu'ils prennent à chaque heure de notre vie : cycle de *lieder*, où la nature et l'homme mêlent intimement leurs émotions. L'humanité proche rompt un moment le cercle enchanté: le chant d'une procession qui passe propose au bûcheron, contre les forces brutes de la matière, l'arme spirituelle de la foi. Mais la Dryade enfin qui personnifie la forêt elle-même vient lui tendre des bras irrésistibles : la volonté humaine s'engourdit lentement en une tendresse et une volupté poétiques, où l'on sent déjà sourdre le poison, l'acide doucereux qui ronge les résistances pour le dernier combat. C'est la scène la plus importante et la plus belle de la partition, celle qui résume toute sa pensée. La symphonie ensuite prend le pas: épisodes fantastiques

vigoureusement traités, catastrophe simplement grandiose, sublime paix bruissante de la forêt couvrant les désastres qu'elle a faits.

L'originalité de la musique de M. Savard est moins dans le contenant que dans le contenu. On y pourrait relever l'influence primitive de Wagner, et, plus à la surface, celle de M. d'Indy, avec quelques traces à peine de M. Debussy. Son inestimable sincérité ne s'inquiète point tant de chercher des tournures nouvelles, que de bien dire ce qu'elle a à dire, et de ne parler que lorsqu'elle se sent quelque chose à dire. M. Savard s'exprime avec une science et une pureté parfaites ; mais ce qu'il faut admirer en lui, c'est surtout la personnalité morale qui paraît au travers de sa musique : personnalité fière, mais cordialement sensible et profondément artiste. Quand on a bien écouté son œuvre, si intellectuelle d'apparence, quelque chose en demeure, après les grandes idées qu'elle agite : c'est un sentiment intense de l'amour et de la mort, constamment mêlés dans la nature et dans l'esprit ; non pas la frénésie sensuelle de *Tristan*, mais une confiance sereinement ardente en l'apaisement d'une beauté conciliatrice. Et ceci n'est que dans la musique. C'est le parfum qu'elle élève au-dessus des mots.

* * *

Après nous avoir offert quinze programmes incomparablement dénués d'effort et d'intérêt, les Concerts-Colonne montrent à se libérer de leurs obligations un zèle subit, un peu tardif, mais efficace. Tandis que les Concerts-Lamoureux à leur tour laissaient sommeiller leur activité, M. Gabriel Pierné vient de diriger coup sur coup deux premières auditions, et fort considérables. L'*Ibéria* de M. Claude Debussy a rencontré au Châtelet un accueil mélangé d'enthousiasme bruyant et d'aigre protestation qui est pour étonner, aujourd'hui que l'auteur de *Pelléas et Mélisande* semble au comble de la faveur, et le public accoutumé à son art. Ses premières œuvres n'ont pas soulevé une résistance aussi vive. D'où vient cette nouvelle attitude ? Est-ce du vieux parti rétrograde, que le charme du jeune dieu surgissant a pu réduire tout d'abord au silence, et qui reprendrait désormais quelque espoir de trouver sa défensive en défaut dans une maturité prospère ? Est-ce au contraire, belliqueux et rapace, le parti nouveau-né, qui sorti de la côte de cet Adam et nourri de sa substance, repousserait du pied un ancêtre —

déjà ! — qui le gêne au soleil ? Les extrêmes s'unissent peut-être, comme on fait en politique ; et l'évolution de M. Debussy lui-même explique que ses admirateurs se déplacent. Cette évolution est extrêmement intéressante à étudier. Le petit triptyque d'*Ibéria* fait partie d'une suite d'*Images* pour orchestre dont un second numéro, *Rondes de Printemps*, aura été exécuté quand paraîtront ces lignes, mais trop tard pour que je puisse en parler ce mois-ci. Remettons donc au prochain numéro et M. Debussy et l'ensemble des beaux concerts organisés par la maison Durand, où se résume glorieusement l'œuvre des seuls grands et anciens éditeurs de Paris qui aient fait servir leur fortune et leur autorité au bien de la musique pure.

Le second ouvrage qu'ont donné les Concerts Colonne est une *Troisième Symphonie* de M. André Gédalge. Beaucoup des choses que j'ai dites de M. Savard se pourraient redire de cet autre bon musicien, de tempérament très différent, qui appartient à la même génération. Nul n'ignore combien son enseignement est fécond, et son remarquable *Traité de Fugue* fait autorité définitive en la matière. Malgré sa haute situation, c'est la première partition vraiment importante que nous entendions de lui. De ses deux premières symphonies nous n'avons rien su. Ce peu de hâte à se pousser ; cet éloignement du bruit et de l'intrigue ; cette modestie et cette loyauté de jugement sur soi-même, qui attendent pour publier une œuvre, bien après l'assurance parfaite de la technique, la pleine maturité de l'esprit, sont des traits de caractère exceptionnels en ce temps, et du meilleur exemple. Sérieuse sans être jamais morose, l'œuvre elle-même n'est pas d'un exemple moindre, par sa dignité avenante, sa probité, sa mesure, par tout ce qu'elle a de très simplement sincère, en même temps que de solidement achevé dans l'ensemble et dans le détail. Et ce qu'elle a aussi d'ouvert, de franc, de net, a dès le premier abord séduit le public tout entier, sans que l'ombre d'une concession pourtant ait été faite à son mauvais goût.

“ Ni littérature, ni peinture. ” Telle est l'épigraphe que M. Gédalge a mise à son manuscrit. J'avoue que j'aime assez — à condition qu'on entende bien la chose — un peu de peinture ou de littérature dans la musique : je ne la trouve pas, sans cela, absolument complète. Mais la littérature et la peinture l'ont entraînée parfois à de tels excès, elle s'est si bien reniée elle-même, qu'on se prend de sympathie pour une réaction dont M. Gédalge indique spirituellement le sens, et qui pourrait bien

appartenir à l'avenir tout autant qu'au passé. Sa symphonie n'a qu'une vie purement musicale, mais cette vie est réelle : elle agit, et elle s'émeut. On n'y sent point cependant cette longue volonté qui coordonne étroitement toutes les parties des symphonies pures de M. d'Indy, par exemple, ou de son école. Le plan général n'est point irréprochable autant que le plan de chacun des morceaux. Les quatre parties traditionnelles n'observent pas entre elles ces lois de rapports, de symétries ou de constrastes, dont les maîtres classiques ne se libéraient que lorsqu'ils se sentaient soutenus par quelque pensée extra-musicale. M. Gédalge accorde aux mouvements lents une prédominance dangereuse. Après l'*adagio*, l'*allegretto* qui tient la place du *scherzo* est un véritable *andante* ; et le *finale* joint à des développements fougueux, à d'allègres allusions populaires, un retour à la lenteur dont les proportions dépassent de beaucoup celles d'un simple épisode. L'effet en est neuf, et pourrait être excellent : il fatigue, après tant d'autres lenteurs. Ce fut du moins mon impression de première audition. Il est possible qu'à mieux connaître la symphonie de M. Gédalge, on découvre l'harmonie de ses mobiles. Et cela ne doit point empêcher de goûter à sa valeur chaque morceau. Les deux thèmes contrastants du premier — qui font un peu penser, l'un à Schumann, l'autre à Mendelssohn — sont développés avec une sûreté et une animation rares. La grâce paisible de l'*allegretto* est pleine de fraîcheur. L'*adagio* a des qualités plus profondes : le sentiment mélancolique qui l'emplit ne semble pas au début devoir prendre la voie où il nous engage peu à peu ; mais c'est une chose dont on ne s'aperçoit qu'au bout. L'expression est assez soutenue, la gradation menée avec assez d'ampleur et d'art, pour qu'on soit contraint de suivre l'auteur où il veut arriver. Quant au style, n'allez pas craindre, parce que l'auteur est professeur et théoricien, qu'il sente jamais le cuistre. Très rythmique et volontiers mélodique, il est au contraire clair, vif, dégagé, sans prétentions : nulle rhétorique ne l'alourdit ; et la science y est trop sûre de soi pour faire sa pédante. Gaston Carraud.

LETTRE DE MUNICH

Si je ne craignais de fatiguer vos lecteurs par le retour périodique et pourtant nécessaire des mêmes noms, l'occasion serait excellente pour revenir sur ceux de MM. Max Reger et Hans Pfitzner, dont les soirées

de musique de chambre ont été les hauts faits musicaux de décembre et de janvier. Le premier nous apportait son grand trio *op* 102 dont il tint la partie de piano, et le lendemain, 2 décembre, nous jouait avec M. Schmid-Lindner son *op* 86, *Variations et fugue sur un thème de Beethoven*, puis l'*Introduction*, *Passacaille et Fugue op* 96, dont s'est enrichi le répertoire de la musique à deux pianos. Le second nous offrit, le 11 janvier, une pleine soirée de ses œuvres, composée du quatuor *ré*-majeur op. 13, du grand quintette op. 23, qui renferme un *intermezzo* et surtout un adagio, dont on parlera dans un avenir et prochain et lointain, enfin une douzaine de *lieder*, dont la profonde humanité nous montre un Hans Pfitzner de plus en plus intérieur et apaisé, et encore plus touchant peut-être qu'aux heures de souffrance suraigue et d'énervement félin, dans ce décor fantasque de vieille Allemagne baltique, que tant d'autres de ces étranges, discords et lunatiques *lieder* nous ont raconté. Hélas ! il ferait si bon s'attarder à de telles soirées au lieu de passer,... par exemple à l'oratorio du Père Hartmann, de An der Lan-Hochbrunn.

Ne croyez ni les foules catholiques allemandes, qui exaltent cette *Dernière Cène*, ni la critique libre-penseuse, qui en déclare la musique absolument dénuée de valeur. Certes le sentiment de méfiance doit être extrême, lorsqu'on la voit soutenue exactement par le même public de princes du Siècle et de l'Eglise, de grands seigneurs et de mondaines, qui ne prirent jamais garde, du vivant de Bruckner, de Franck et de Dvorak, qu'ils fussent d'aussi grands chrétiens que de grands musiciens. Il ne doit cependant pas nous rendre injuste à l'égard de ce cordelier, dont l'œuvre est toute de sincérité et de candeur, et qui travaille sur des textes latins de l'évêque franciscain Ghezzi, lesquels sont d'une vraie splendeur théologique. Je n'en veux pour preuve que ce dernier avec sa superposition de la Pâque symbolique juive, de la Cène évangélique et de l'Eucharistie chrétienne. Ce sont œuvres évidemment qu'il faut entendre d'une âme religieuse, mais toute bonne foi accordera au père Hartmann que la partie eucharistique de son oratorio n'est pas seulement d'un chrétien, mais d'un artiste dont le cœur est grand. Et le catholique que je suis ne cachera pas sa satisfaction de voir des coreligionnaires, pour lesquels il n'éprouve pas la moindre estime, hélas, s'éprendre d'œuvres qui, enfin, leur montrent le chemin d'un art sérieux. J'ai dit *le chemin*. Personnellement je ne raffole pas plus de cette musique que de l'esthétique de Beuron. Ce n'est ni assez archaïque, ni assez moderne. Je voudrais un

catholicisme d'audaces toujours plus grandes. Après les œuvres pour orgue de Franck, la grand'messe de Bruckner, le *Requiem* de paysan tchèque de Dvorak, la musique catholique doit s'inspirer de la vie et de l'amour, sans craindre la lumière moderne, et ne pas demeurer dans les pénombres monastiques, dont elle est à tout jamais émancipée. Le Père Hartmann a, en Allemagne, le public que Gounod eut en France, que Perosi a en Italie ; il est pourtant digne de mieux ! S'il pouvait donc le devenir de n'en avoir plus du tout ! Je lui en veux de ne pas borner, c'est à dire hausser ses ambitions à son seul ordre religieux. Et je trouve un vague fumet de sacrilège à toutes ces épaules nues, qui viennent se montrer à ce moine, dans un pays où, ordinairement, on ne va pas au concert décolleté. Il ne les voit du reste pas !.. Car s'il est une chose qu'il faut préférer à la musique du Père Hartmann, c'est sa modestie et son maintien, sous le feu croisé des regards et la chaîne des décorations, que la vanité de son ordre impose à son humilité et à sa piété.

Au *Konzertverein*, MM. Lœwe et Prill continuent à faire merveille, dans le sens que j'ai indiqué, le premier prêtant son appui, auprès du public fashionable, à toute œuvre moderne de valeur, le second mettant son élite d'étudiants, d'artistes, de pensionnaires, ou tout simplement de braves gens, à même de compléter une éducation musicale, ici comme partout, beaucoup trop générale, par des exhumations d'œuvres injustement oubliées et dédaignées. Restons-en d'abord à celles-ci : Raff a une seconde fois bénéficié de la curiosité intelligente de M. Prill et nous avons ainsi appris, que du temps de ce maître charmant, un "*dixtuor*" pour instruments à vent s'appelait tout uniment *Sinfonietta*. Cet *op.* 188, enjoué, gracieux, naturel, mais un peu facile, ne m'a pas laissé une impression aussi favorable que les belles grandes symphonies *Lenore* et *Dans la forêt.* Il est vrai que j'étais mal disposé. Tandis que le plus écouté des professionnels d'ici l'a taxée d'*exquise*. Le concerto en *ré* mineur, pour flûte, de Mozart, exécuté par un frère de M. Prill, Emile, flûtiste de renom, le *Quatuor concertant* en *mi* bémol majeur du même maître, pour les bois, et surtout sa grandiose et poignante *Symphonie concertante* pour violon et alto, où nous touchons véritablement à Beethoven, ont alterné avec la *Symphonie op.* 12 (1883) de Richard Strauss, l'ouverture de *Dmitri Donskoï* de Rubinstein, le petit rondino pour les bois de la période adolescente de Beethoven, et son fragment de concerto abandonné en *ut* majeur, dont le manuscrit est la propriété de la Philharmonie de Vienne, enfin avec la

sérénade op. 11 de Brahms, presque une symphonie, avec la VIIme symphonie de Bruckner, et même la 1re de Weber. Le 200me anniversaire de naissance de Pergolese a été célébré, toujours par M. Prill, par deux symphonies (ouvertures), auprès desquelles détonnèrent trois pièces de Grétry, instrumentées par Mottl.

Quant à M. Lœwe la liste serait longue des œuvres dont nous avons à lui savoir gré. Ne retenons comme toujours que les nouveautés, quitte à omettre le triomphe remporté par M. Raoul Pugno avec un concerto de Mozart : *Variations Symphoniques sur une chanson enfantine française* de M. Walter Braunfels, pleines de charmants artifices d'orchestration les uns assez neufs, les autres apparentés aux plus récents de Mahler ; *Danse de gnomes* de M. Bleyle, du gros humour allemand, rupestre et même alpestre, flanqué, comme pour une leçon, des *Rondes d'elfes*, du ballet, très poétique et très délicat, de M. Fréderic Kloze, l'auteur de cette *Ilsebille* qui est une des bonnes fortunes du répertoire de l'Opéra ; la balourde et très indifférente Symphonie op. 55 de M. Elgar (" rien à dire, mais dit en langage soigné " affirme un mauvais plaisant) ; enfin le *Poème Héroïque* où M. Rudolph Siegel fait preuve d'une âme romantique, d'un robuste tempérament musical et de facultés d'invention délicate dans tels détails d'orchestration.

J'aurais une belle liste de solistes à épuiser. Elaguons le plus possible, si vous le voulez bien. Carl Friedberg et Wilhelm Backhaus sont certainement comme s'appelait un jour lui-même Emile Sauer, des " Majestés de piano, " qu'il faut aimer autant pour elles-mêmes que pour le soin délicat qu'elles apportent à la composition de leurs programmes. Mlles de Stubenrauch et de Binzer ont eu la bonne idée d'exhumer le rondeau brillant, *si* mineur, op 70, pour piano et violon, de Schubert et il faut leur être reconnaissant d'avoir inauguré à Munich la belle sonate en *la* mineur op 33 de H. C. Noren, un continuateur de Grieg, mais qui compose avec beaucoup plus d'art. Avec Mlle Suzanne Metcalf nous avons fait la connaissance d'une chanteuse, parfaite toujours, exquise dans l'ancienne musique italienne et dans la jeune musique française. *L'Embarquement pour Cythère* de Chansarel et les *Fantoches* de Debussy ont produit leur effet de ravissement accoutumé. On en peut dire presque autant d'Henri Duparc et de Gabriel Fauré. Arrigo Serato, porté aux nues par la critique, après une soirée consacrée à Bach, m'a paru le dévider plus que l'exprimer. Il faut avoir entendu Isaïe révéler toute la poésie du

concerto en *mi* majeur, par exemple, pour comprendre à quel point l'interprétation sans nuances de Serato est toute mécanique. Sa fougue italienne n'a le sens ni des valeurs, ni des variétés de *tempo* et à la longue produit une décourageante impression de monotonie. Il faut en revanche noter à son actif le soin qu'il a mis à se faire accompagner, non plus par le grand orchestre moderne, mais par un petit orchestre réduit, autant que possible semblable à celui qui pouvait fonctionner, auprès de Bach lui-même, dans les séances de musique intime.

Pour finir nous avons la joie d'annoncer que les préparatifs des grandes semaines musicales Strauss et Mahler de notre été avancent grand train. Munich va être désormais dotée, après tant de belles salles de concert grandes et petites, d'un hall à fêtes musicales vraiment grandiose. De telles constructions paraissent décidément inaugurer une ère nouvelle pour l'orchestre moderne, et annoncer le retour aux compositions pour immenses masses chorales. Les dimensions des symphonies d'un Mahler, d'un Strauss, d'un Nicodé préparées par celles des œuvres de Liszt, de Brahms et de Bruckner ont enfin trouvé un premier local à leur taille. Le monde de l'orchestre Beethovenien, sorti des salles des palais de Vienne risque de n'y être plus dans son cadre que renforcé de la manière dont se scandalisait naguère, à tort selon nous, votre correspondant de New-York. Autres temps, autres orchestres et autres architectures. Et pourquoi ne pas renforcer les bois de Beethoven proportionnellement aux cordes ? Là où son orchestre comportait une vingtaine de violons n'en fourre-t-on pas communément une soixantaine aujourd'hui ?

William Ritter.

LETTRE DE ROME

La saison musicale de Rome a commencé deux mois plus tôt que d'habitude ; elle a débuté par cinq concerts exclusivement consacrés à Beethoven, et dirigés par un chef d'orchestre allemand, Balling. Le monumental amphithéâtre Corea, érigé sur les fondements du mausolée d'Auguste et transformé en immense salle de concert pouvant contenir trois mille personnes, est devenu depuis trois ans le centre de ces exécutions musicales ; il est à remarquer que l' “ Augusteum ” (tel est le nom

définitivement adopté pour cette salle) a toujours un public nombreux et que les galeries supérieures qui étaient moins fréquentées que les autres au cours des saisons précédentes sont au contraire combles cette année. Après le festival Beethoven, M. Mancinelli, qui a conduit pendant quelques années l'un des principaux orchestres d'opéra des États-Unis, a dirigé cinq concerts aux programmes variés. L'avant-dernière de ces séances était consacrée à divers fragments des opéras de Wagner, de Smeraglia (un jeune compositeur de Trieste, d'un talent distingué, dont les opéras " Accana, " les " Noces Istriennes " figurent aux répertoires des théâtres de musique en Autriche et ont été représentés avec succès à la Scala de Milan) et enfin à deux " Nocturnes " de Debussy ; le second de ces deux morceaux a été accueilli par des applaudissements enthousiastes qu'une manifestation contraire n'a pas réussi à intimider ; le " bis " ayant été accordé, le morceau a été exécuté une seconde fois et sans la moindre interruption. Il est d'ailleurs à observer que la musique de M. Debussy a plus que toute autre le don d'exciter le public romain, si peu démonstratif en général et que ces manifestations soit enthousiastes, soit hostiles, sont chacune à sa manière un hommage rendu à un compositeur qui ne saurait laisser indifférent, quelle que soit la sympathie ou l'antipathie qu'il éveille. Il serait fort à désirer d'ailleurs que le public d'ici soit enfin initié à notre école symphonique moderne à laquelle les artistes de Rome ne sont pas restés étrangers mais dont les auditions n'ont été que trop rares jusqu'ici. Nous espérons que M. Vincent d'Indy qui doit diriger l'un des concerts de l'Augusteum cet hiver, contribuera à combler cette lacune en faisant exécuter par ex., en même temps que quelques unes de ses œuvres, la symphonie de César Franck et quelques morceaux d'orchestre d'Albéric Magnard. En derniers temps, l'orchestre " stabile " de l'Augusteum est devenu beaucoup plus souple et plus nuancé ; dirigé par une main ferme, il peut donner de bonnes exécutions, surtout pour la musique moderne. Les chœurs ont été jusqu'ici la partie faible de ces concerts, car il n'existe malheureusement pas de société de chœur régulière pour le moment. [1]

Parallèlement à ces grandes auditions, trois sociétés de musique de chambre ont commencé leurs séances : ce sont le quintette Cristiani, le

[1] Il y a régulièrement un concert d'orchestre tous les Dimanches à l'Augusteum, et à peu près une séance consacrée à un virtuose dans le courant de la semaine : Gulli, Vecsey, Hubermann, Paderewsky. Comme chefs d'orchestre, Balling, d'Indy, Mahler, Mengelberg, Safonoff, Molinary, etc.

quintette de Sainte Cécile, dirigé par le pianiste Ariani (avec des programmes variés de musique classique et de Brahms, de Franck, de Reger, etc.,) et la Société Internationale de Musique de chambre ; cette dernière a donné la première audition d'un quatuor de cordes du jeune compositeur romain Alberto Gasco et une série de mélodies faisant partie d'un recueil de compositions du même auteur. Poeme della Notte et dell'Aurora, il est bien à espérer que le talent fin et distingué de M. Gasco, qui sait choisir le texte de ses mélodies chez les meilleurs poètes modernes de son pays, réussira à relever en Italie ce genre du “ lied ” si négligé par les compositeurs italiens au réduit par certains d'entre eux à la mélodie de salon banale et fade.

A l'Opéra (Teatro Cortanzi), M. Mascagni a dirigé de bonnes représentations de “ Tristan et Yseult ”; les deux rôles principaux étaient tenus par M. Rousselière de Paris et Mme Kashowska (de Varsovie). Il est remarquable que M. Mascagni dont la personnalité domine parfois fâcheusement les œuvres qu'il dirige, ait su entrer cette fois-ci dans l'esprit du chef-d'œuvre wagnérien ; sauf l'altération de quelques rythmes essentiels, l'exécution de l'orchestre a été vivante, colorée et mesurée à la fois. Malgré cela, le public de Rome continue à faire peu de cas de la direction de Mascagni qui a cessé d'être populaire ici.

Après plusieurs représentations de la “ Bohême ” de Buccini et du “ Mefistofele ” de Boïto, nous avons eu une “ première ” de Leoncavallo, “ Maja ” ; cet opéra a marqué un nouvel insuccès pour l'auteur des “ Pagliacci ”.

Signalons aussi à Rome l'ouverture d'une nouvelle salle pour la musique de chambre due à la générosité de Miss Harry Herz ; la nouvelle salle Bach est munie d'un orgue magnifique de Bozzi Vegessi de Turin : elle serait tout-à-fait adaptée pour des séances de musique palestrinienne et de musique ancienne en général, telles que l'ancienne société Bach nous en avait fait entendre il y a quelques années ; cette société qui avait pour directeur M. A. Costa et pour principales interprètes Mmes Teresina Tua (violon) et Pettigiani (chant) pourrait bien renaître un de ces jours. Est-il permis d'espérer que la ville des “ combinazioni ” réalisera la réunion des deux plus grands noms de la musique allemande du XVIIIe siècle, de Bach et de Händel, que l'on a jusqu'ici toujours séparés ou opposés l'un à l'autre ? Cela serait fort à souhaiter.

H. A. M.

LETTRE D'ASTRAKAN

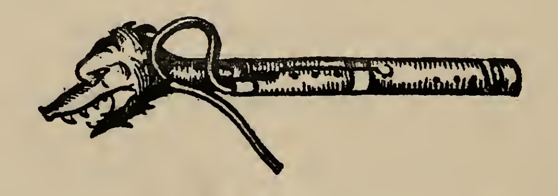
15 février 1910.

Cher Ami !

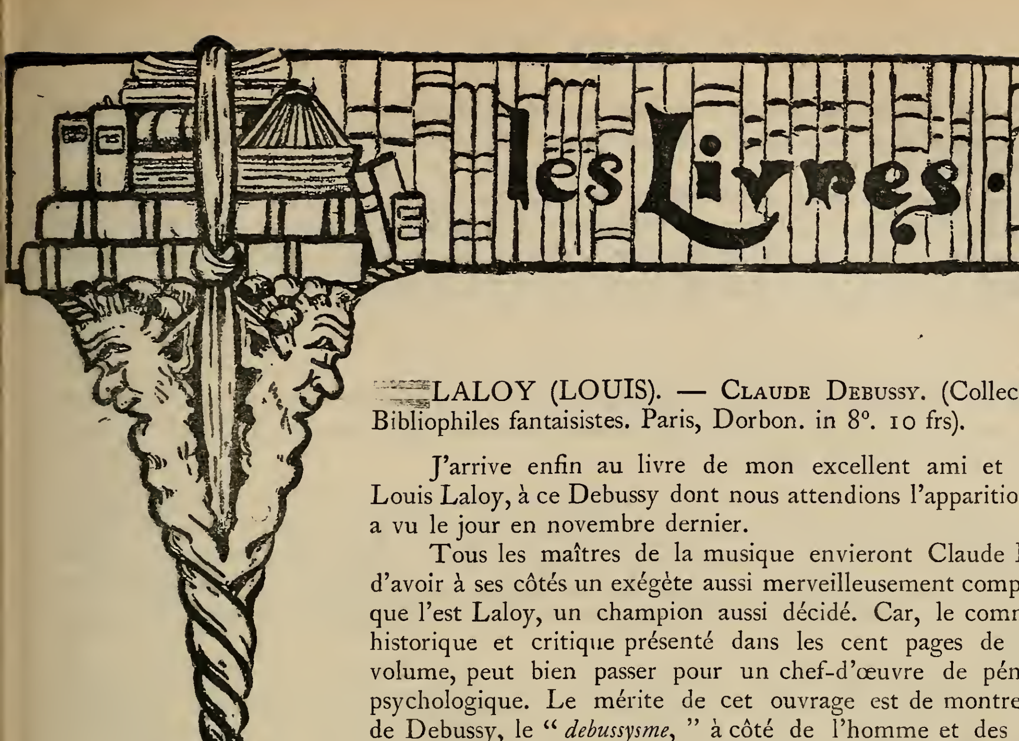
“ Je mets la mer Caspienne à la disposition des Amis de la musique ! ” Voici le télégramme, à l'instar de celui de Cook ou de Peary. que je me proposais de vous adresser. Depuis le mois dernier, Astrakan a une ligne de chemin de fer, et les artistes qui voudraient venir donner ici des concerts, ou les amateurs désirant assister à des séances intéressantes n'auront plus à faire des centaines de verstes en traîneau. C'est une toute petite promenade. Vous prenez le Nord-Express, vous êtes le lendemain à Berlin, le surlendemain à Varsovie, en moins de 26 heures vous êtes à Moscou, le lendemain à Saratov, vous changez ensuite trois fois de trains, vous passez la Volga en traîneau, ou sur un bateau “ ledokal ”, qui brise la glace, vous traversez durant deux nuits et un jour, les Steppes de Kalmouk, et vous voilà tout frais et pimpant dans la capitale du caviar. Un majestueux chameau attendait à la gare pour transporter mon clavecin dans la salle du concert. (M. Lyon n'a jamais rêvé de tels honneurs...) Une certaine excitation règnait dans la ville, qui n'avait pas encore vu d'artiste venant de l'étranger. Le mérite d'être le premier n'est pas grand, mais c'est toujours amusant. D'ailleurs. Astrakan, dit le *Guide de la Volga*, est la première ville d'Europe pour sa saleté, mais en revanche (sic !) aucune ville ne la surpasse pour la mortalité. L'épidémie de la peste battait son plein dans les environs de la ville, principalement parmi les Kalmouks. C'est une population nomade, au type mongol très prononcé, d'une nature calme, bon enfant et très modeste. Leur religion leur permet de prendre jusqu'à quatorze femmes, et ils se contentent de trois, tout au plus de quatre. Le Kalmouk qui a plus de six chevaux a le droit de porter le titre de prince. On trouve parmi les princes des gens qui savent lire et signer. Il y avait, paraît-il, quelques princes à mes concerts. Les Perses et les Kirguizes ne sont pas non plus très cultivés au point de vue musical, ni les Tartares d'ici, (à Kasan j'en ai vu pas mal à mes concerts). Le public se compose presque exclusivement de Russes, public excellent, très attentif, capable d'écouter avec intérêt, deux soirées de suite, du Bach et du Couperin, et d'en réclamer une troisième. Il est intéressant mais peut-être honteux d'avouer, que la province russe est

mieux organisée pour la musique que la province française. Dans une ville aussi éloignée qu'Astrakan, nous trouvons un conservatoire, une société musicale, qui donne chaque année plusieurs séances de musique de chambre, et même quelques concerts symphoniques. Et toutes les villes plus ou moins importantes comme Zaroslav, Rostoff, Tamleoff, Kharkoff, Orel, Woronèje, Stavropole, Kasan, et tant d'autres possèdent des sociétés semblables. Je mets à part les conservatoires de Saratoff et Kieff. Ce sont là des institutions conçues dans un style plus large et qui ont atteint un très grand développement. La société musicale de Kieff est dirigée par le fameux chef d'orchestre Winogradski, et celle de Saratoff par le professeur von Exner. Cette dernière possède sa propre salle de concerts, pouvant contenir près de 2000 personnes, construite avec infiniment de goût, et d'une acoustique parfaite, comme nous n'en avons peut-être pas à Paris. Le conservatoire de Saratoff compte près de 600 élèves. Et des institutions semblables existent non seulement dans la Russie Centrale mais aussi au Caucase et en Sibérie. Cette décentralisation musicale est dûe à l'institution créée par Antoine et Nicolas Rubinstein sous le nom de *Sociétés Impériales de Musique*[1]. D' " impérial " elles n'ont que le nom, le subside du Gouvernement étant très modeste. C'est l'énergie des directeurs et la générosité de quelques présidents-mécènes qui ont fait la prospérité de certaines sections et ont répandu le goût musical jusqu'au fond de la province. Le conservatoire et la société musicale d'Astrakan sont dirigés par M. Kapp, organiste de profession.

WANDA LANDOWSKA.



[1] M. Findeisen a rappelé dans l'Actualité de février l'histoire de cette Société.



LALOY (LOUIS). — CLAUDE DEBUSSY. (Collection des Bibliophiles fantaisistes. Paris, Dorbon. in 8°. 10 frs).

J'arrive enfin au livre de mon excellent ami et collègue Louis Laloy, à ce Debussy dont nous attendions l'apparition et qui a vu le jour en novembre dernier.

Tous les maîtres de la musique envieront Claude Debussy d'avoir à ses côtés un exégète aussi merveilleusement compréhensif que l'est Laloy, un champion aussi décidé. Car, le commentaire historique et critique présenté dans les cent pages de ce petit volume, peut bien passer pour un chef-d'œuvre de pénétration psychologique. Le mérite de cet ouvrage est de montrer à côté de Debussy, le " *debussysme*, " à côté de l'homme et des œuvres, la doctrine et le dogme. Ce généreux apostolat a fait pleuvoir sur Laloy bien des coups. La France a toujours été le pays de l'intolérance. Un prosélytisme aussi sincère en faveur d'une évolution particulière de notre musique, a ranimé les vieilles querelles, dont Gluck et Rameau avaient déjà subi les assauts.

L'esthétique de Laloy s'est heurtée à cette mentalité française, qui, depuis qu'elle réfléchit, cherche des prétextes contre la musique ; prétextes de morale, de littérature, de sentiment même. Et Dieu sait si nous avons été habiles à éluder les enchantements de cette grande magicienne qu'est la musique ! L'histoire de la musique, dans notre pays, est celle d'une perpétuelle dérobade devant l'émoi sonore. Longtemps la chanson (dite française) et la danse nous ont servi de moyens dilatoires. Grâce à elles la musique, enchaînée au divertissement, fut classée, avec d'autres plaisirs, parmi les objets de tolérance. Puis, les subtilités prosodiques et métriques de la Renaissance, autre subterfuge. Puis, la tragédie lyrique, nouveau procédé de captation. Enfin voici les romantiques, tout penauds, tout ahuris de se trouver un beau jour face à face avec la musique, et cachant mal leur trouble sous des attitudes outrancières.[1]

Aujourd'hui, il en est de même. N'avons-nous pas cherché dans le formalisme et l'architecture de nouveaux moyens d'entraver la musique. Pour conjurer le danger, on prononce les mots de drame lyrique et de sonate ; et l'on se croit encore une fois sauvé. Ou bien, on

[1] C'est en ce sens qu'il faut évidemment entendre les jugements de Laloy sur Beethoven et sur Wagner, qui scandalisent tant de gens. Lorsque Laloy écrit : " *Wagner n'a rien inventé, il n'a fait qu'abuser de tout,* " il suppose que le lecteur ajoutera : " *oui, mais l'invention de Wagner gît précisément dans cet abus.* " Car, en somme si la musique n'avait pas été violentée par la Neuvième et par Tristan, elle ne filerait pas aujourd'hui le parfait amour avec Claude Debussy. Nous aurions mauvaise grâce, en France, à reprocher à la musique ses années tumultueuses et son passé turbulent, puisque nous en profitons plus que personne au monde.

s'absorbe dans la contemplation du matériel sonore, et l'audition d'une œuvre devient une expérimentation pour les amateurs d'harmoniques. Tant il est difficile en France de s'en tenir à la *musique* !

Laloy, apôtre de l'art sensuel et libéré, aura contre lui toute notre civilisation latine. Car celle-ci représente dans l'histoire de l'humanité un moment de tyrannie intellectuelle, un effort de stabilité, d'ordre et de classification. La lutte entre ces deux grandes puissances, sur le terrain même de la musique, est un des spectacles les plus passionnants de notre époque.

J. E.

LE NOMBRE MUSICAL GRÉGORIEN *ou Rythmique grégorienne théorique et pratique par le R. P. Dom André Mocquereau prieur de Solesmes*, tome I. Tournai, impr. Desclée et Cie. 1908, 430 pages in-8°.

Ce livre, complément heureux des *Mélodies Grégoriennes* du R^me^ Dom J. Pothier, prend incontestablement place parmi les meilleurs travaux consacrés à la tradition du chant liturgique de l'Eglise latine. C'est à vrai dire, un manuel supérieur de la " Méthode bénédictine " d'interprétation du chant dit grégorien. Comme tel, cet ouvrage est irréprochable et digne de tous les éloges ; il remplit parfaitement son but : là est son mérite, et, il faut bien l'avouer, là est aussi son défaut.

Dans l'état actuel de nos connaissances sur le chant liturgique, ce que l'on pouvait souhaiter de mieux était moins en effet, une " méthode bénédictine " relative à la parfaite exécution de ce chant, qu'une " méthode " sans épithète, basée sur les enseignements des meilleurs théoriciens du moyen âge et l'étude directe des principaux monuments neumatiques et guidoniens.

Le fait n'est pas niable : après un demi siècle de laborieuses recherches nous ignorons encore pour une bonne part, l'exacte signification rythmique de la notation neumatique pure, premier fondement de toute interprétation des cantilènes sacrées de l'Eglise romaine. Or, comme le déclarait naguère fort à propos le R. P. Thibaut dans son remarquable ouvrage : " *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine* " : — " Qu'on ne se fasse pas illusion ! Il faut pénétrer l'énigme des neumes ou c'est en vain que l'on voudra édifier la théorie du rythme grégorien, et lever cette multitude de difficultés qui nous dérobent la connaissance des fondements du plain-chant ".

L'ouvrage du R. P. Dom Mocquereau en dépit de ses nombreux mérites, en dépit de son remarquable apparareil scientifique, en est la meilleure preuve : n'étant point établi d'une manière rigoureuse sur une parfaite connaissance de la séméiographie neumatique pure et de la notation guidonienne qui est le terme naturel de son évolution, il est évident qu'il doit laisser prise à la critique.

" 1° Déterminer, préciser, développer la théorie rythmique, non seulement dans ses grandes lignes, mais, autant que possible, jusque dans ses moindres détails ; 2° Fixer ce rythme au moyen d'une notation claire, précise, à la portée de nos plus humbles enfants et chantres de campagne.

Tel est, écrit le docte bénédictin, le double problème en face duquel se trouve le rythmicien qui veut être utile et pratique.

La solution de ce problème est-elle possible aujourd'hui ? Oui, sans aucun doute, et elle peut être donnée d'une manière presque objective ". [1]

[1] Op. cit. pp. 7-8.

Rien de plus juste, mais le R. P. nous a-t-il donné cette importante solution ? Là est la question.

Dans une certaine mesure, oui bien, mais non pas d'une manière aussi péremptoire qu'on eût été en droit de l'attendre du savant promoteur et directeur de la *Paléographie musicale.*

Dans la 1re partie de son ouvrage qui va du chap. Ier au chap. XI, D. Mocquereau établit à merveille la théorie générale du rythme dont on fait, d'ordinaire, trop peu de cas tant dans l'enseignement théorique et pratique du chant sacré que de la musique profane. Mais l'application que le R. P. fait de cette théorie au rythme grégorien, dans sa 2e partie, soulève à chaque pas de nombreuses difficultés, appelle bien des réserves. On comprendra aisément qu'il est impossible de les formuler toutes ici, car elles peuvent fournir matière à tout un volume. Force nous est donc de nous en tenir aux grandes lignes, aux points les plus saillants.

Et d'abord, c'est une erreur fondamentale de tenir la notation neumatique pure et la notation guidonienne pour aussi imparfaites au point de vue de l'expression rythmique qu'on se plaît d'ordinaire à l'insinuer, voire, à l'enseigner :

" Les accents neumatiques et tous les groupes qui en dérivent sont, en tant que signes figuratifs des intervalles *mélodiques*, extrêmement imparfaits ; ils le sont plus encore peut-être, en tant que signes *rythmiques* ". [1]

" Il paraîtra invraisemblable aux musiciens modernes, en possession d'un admirable système de séméiographie, qu'une notation ne parvienne pas à figurer clairement le rythme de ses mélopées, plus invraisemblable encore qu'elle ne soit pas même capable d'en indiquer les intervalles précis ! Et cependant c'est le cas des antiques notations neumatiques. La présence d'un maître était indispensable à l'élève, tant pour chanter les intervalles que pour *rythmer* : la tradition orale, en définitive, était double, tonale et rythmique ". [2]

Certes, il paraîtrait souverainement invraisemblable aux musiciens modernes et à venir qu'une notation n'ait pu parvenir à figurer clairement, et le rythme et l'intonation de ses mélopées. Ne l'oublions pas. La notation neumatique pure et la notation guidonienne ne sont, en soi, qu'une seule et même séméiographie envisagée à deux époques distinctes de son évolution.

La notation neumatique pure essentiellement rythmique à son origine fut, à la vérité, très imparfaite dès l'abord, mais elle ne laissa pas cependant d'être portée, par la suite, au plus haut point de perfection qu'elle était susceptible de recevoir ; le tout est précisément de savoir le reconnaître.

Arrivée à son apogée au point de vue rythmique, les lois de l'évolution qui commandent la destinée de la notation neumatique l'appelèrent à un nouveau perfectionnement au point de vue de la diastématie. Perfectionnement qu'elle réalisa aux Xe et XIe siècles sans rien abandonner de ses qualités rythmiques essentielles contrairement à ce que l'on croit et enseigne d'ordinaire. Si par la suite, la notation guidonienne perdit quelques-unes de ses propriétés rythmiques, ce ne fut pas par " manque de netteté dans l'enseignement et dans la notation du rythme ", [3] ce qui est prendre l'effet pour la cause ; ce fut uniquement en raison même de l'altération soudaine du mode traditionnel d'interprétation rythmique du chant sacré, conséquence immédiate et imprévue de l'adoption générale de la nouvelle méthode diaphonique de l'*Organum.*

Ceci posé, voici au courant de la plume, les principaux points de la théorie rythmique de D. Mocquereau qui me paraissent devoir appeler quelques desiderata ou certaines réserves :

[1] Op. cit. p. 156.
[2] Op. cit. p. 158.
[3] Op. cit. p. 156.

Le chapitre I[e] de la II[e] partie qui traite de l'origine, des noms et de la forme des notes et des groupes de notes demande à être complètement refondu en tenant compte des précieuses découvertes et données séméiographiques exposées nouvellement.

A propos du chapitre suivant (chap. II), qui a trait aux "signes rythmiques dans les anciens manuscrits", il importe de faire observer que cette expression "signes rythmiques" appliquée d'une manière exclusive aux signes sangalliens qui affectent les neumes purs soit en les modifiant soit en s'ajoutant à leur forme primitive, ainsi qu'aux lettres dites romaniennes, est, comme telle, une expression inexacte, attendu que dans son ensemble comme en chacun de ses éléments, la notation neumatique pure comporte, avant tout, une signification essentiellement rythmique. Partant, il faudra récuser comme trop absolue l'affirmation générale suivante : "Par eux-mêmes les neumes *purs*, avec lignes ou sans lignes, ne déterminent ni la *durée*, ni la *force*, ni le *mouvement rythmique* des sons".[1]

J'ajouterai à propos des signes rythmiques complémentaires de l'école sangallienne, qu'ils sont plutôt explétifs que complétifs de leur nature, et la comparaison que D. Mocquereau établit entre les mss. sangalliens qui les emploient et les mss. d'origines diverses qui en sont dépourvus me semble fort juste.

Les premiers sont en effet par rapport aux seconds "comme serait un texte sans ponctuation, sans accentuation, en face d'un texte soigneusement accentué et ponctué ; comme sont, de fait, les textes primitifs hébraïques de la Bible, en face des mêmes textes munis de points-voyelles, et des accents massorétiques qui en arrêtent et en définissent la ponctuation, l'accentuation, la lecture et jusqu'au sens lui-même. Il y a d'un côté précision, de l'autre incertitude — ici perfection ; là imperfection ; et nullement contradiction". [2]

Il ressort de tout ceci, qu'une édition des livres de chant liturgiques en notation guidonienne sera d'autant plus parfaite qu'elle reproduira plus fidèlement toutes les particularités de la séméiographie primitive conformées par les traditions artistiques de la grande abbaye de S[t] Gall. Or, toute la question est précisément de savoir si les signes rythmiques explétifs des manuscrits de l'école sangallienne comportent de leur nature, une signification contraire ou conforme à la pratique traditionnelle du chant liturgique.

Les chapitres VI et VII du "Nombre musical grégorien" traitant de l'exécution rythmique des groupes mélodiques pris isolément et en composition, me paraissent excellents dans leur ensemble. Je signalerai toutefois comme erroné le principe suivant : "La première note de tous les groupes, quelle que soit la forme de cette note, porte un ictus rythmique invariable à moins qu'elle ne soit précédée ou suivie d'une note épisématique ; car l'épisème, en cas de conflit, l'emporte toujours sur toutes les autres indications ictiques." [3]

Tout caractère neumatique porte un ictus rythmique invariable et cet ictus peut en certains cas — dans le podatus bref par exemple, — être situé sur une note du groupe autre que la première. De plus, l'allongement épisématique n'entraîne nullement de sa nature, un changement ictique bien qu'il coïncide souvent avec le temps fort des groupes neumatiques.

J'écarte également et pour la même raison, le principe suivant : "Deux notes ictiques sur le même degré dans un même groupe, donnent lieu à une indécision sur la place de l'accent rythmique : le choix est libre. On peut le placer sur la première note ou sur la troisième et conduire l'intensité en conséquence." [4]

[1] Op. cit. p. 14.
[2] Op. cit. p. 15.
[3] Op. cit. p. 236.
[4] Op. cit. p. 251.

Les derniers chapitres du *Nombre musical Grégorien* (VIII-XII) qui ont trait à l'exécution rythmique de chacun des neumes primitifs, renferment également nombre de données excellentes, mais c'est ici surtout, qu'il y aurait de nombreuses réserves à formuler. Cela nous entraînerait trop loin. Force nous est de rester dans les limites étroites d'un compte-rendu et de nous en tenir à cette analyse incomplète.

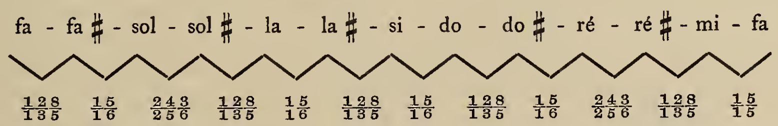
En résumé, l'ouvrage de Dom Mocquereau témoigne d'un immense labeur dans la recherche des principes qui ont présidé jadis à la parfaite exécution du chant sacré, mais il a le défaut de rester le livre d'une école.

On peut le considérer comme un excellent manuel de la " Méthode bénédictine " d'interprétation du chant dit grégorien, méthode qui est incontestablement une des meilleures qui nous aient été proposées jusqu'ici ; est-elle la plus parfaite ? nous ramène-t-elle vraiment à l'exécution traditionnelle des mélodies liturgiques de l'Eglise latine ? C'est ce que je ne me charge pas de prouver.

J.-B. Boguilard.

DOMINGUEZ BERRUETA J. — Rigenerazione dei Suoni. (1908. Torino. Fratelli Bocca, 8°).

Voici une étude de régénération de la gamme, basée sur le tempérament naturel. L'auteur, professeur de Sciences à l'Université espagnole de Salamanque, et très averti des théories anciennes, ne se perd pas dans les aperçus d'une érudition pénible. Il se limite à l'exposé des doctrines de Pythagore et de Ptolémée, pour mieux aller de l'avant, car il n'est pas un révolutionnaire, mais un continuateur lucide. Après avoir signalé le caractère inharmonique de l'exacte génération pythagoricienne par quintes justes, et avoir confronté celle-ci avec la grande innovation de Ptolémée [1], M. Berrueta attaque la gamme tempérée actuelle suivant laquelle la musique instrumentale à sons fixes est dissonante et ne peut sortir du demi-ton métrique $\sqrt[12]{2}$ totalement inexact. Puis il s'étend sur ce qu'il appelle le " *préjugé de la transposition* " qui a imposé la gamme unique en dépit du principe de variété de toute harmonie. L'auteur analyse alors la gamme de Ptolémée, et sans s'éloigner du principe d'Euler, formule à son tour une proposition très plausible, suivant laquelle le " ton majeur serait divisé en deux demi-tons, majeur et mineur, $\frac{15}{16}$ et $\frac{128}{135}$ et la note intermédiaire entre do-ré, ré-mi, fa-sol, sol-la, la-si, suivrait la loi de l'enharmonie, mais en restant *note unique*, définitive, pour l'échelle des sons fixes. "



L'octave reste ainsi divisée en 12 demi-tons ayant chacun son harmonie propre.

M. Berrueta termine son intéressant fascicule par un clair tableau de la gamme ayant *do* comme unité, avec la longueur de la corde du sonomètre pour chaque note, calculée en millimètres.

Espérons une réalisation prochaine de cet heureux essai de théorie vivante, pour laquelle nous félicitons bien sincèrement le savant physicien de Salamanque.

Henri Collet.

[1] Les notes de la *gaita pastoril* de Castille apparurent à notre auteur au moyen du sonomètre differentiel équivalentes à celles du tetrachorde *la*, *si*, *do*, *ré*, de la gamme de Ptolémée.

CHABRIER (EMMANUEL). — LETTRES A NANINE, publiées par LEGRAND-CHABRIER. (Collection de la Grande Revue, in 12° de 66 pp.)

Cette Nanine est la fidèle et brave femme qui éleva Chabrier et fut pour l'auteur de *Gwendoline* comme une mère supplémentaire. En 1889 elle dut quitter la maison, où depuis 45 ans elle jouait un si grand rôle. Elle prit sa retraite à Arcueil, et Chabrier la tint au courant de tout ce qui se passait autour de lui. Rien ne montre mieux l'âme bonne et bouillonnante de cet artiste, que ces quelques lettres attendries et plaisantes. Il y a même des documents à glaner dans ces pages familières. Exemple cette phrase, qui nous ramène à *Chantecler*, et qui est datée du 4 avril 1890 : " Mardi prochain, M. Rostand, tu sais ce jeune homme avec qui je fais des romances, épouse Mlle Gérard ; je t'avais bien parlé de ce mariage. "

CATALOGUE OF MANUSCRIPT MUSIC IN THE BRITISH MUSEUM, by HUGHES-HUGHES. Trois vol in 4°. (London 1906, 1908, 1909.) — GUIDE DE L'AMATEUR D'OUVRAGES SUR LA MUSIQUE... (Fischbacher 1909 in 8° de 65 pp. 1 fr.) — WOTQUENNE (A.) ETUDE BIBLIOGRAPHIQUE SUR LUIGI ROSSI. (Bruxelles 1909 in 8° de 52 pp.)

Voici bien de la Bibliographie, et je m'en réjouis. Le catalogue du British Museum est connu de tous. J'ai dit jadis que je trouvais son plan un peu difficile à suivre, et que je préférais le classement alphabétique à tous les procédés méthodiques du monde. La même observation s'applique à ce dernier volume, qui contient les mss. de musique instrumentale et les œuvres théoriques. C'est là, en tout cas, un très utile répertoire, et tel que nous devrions en posséder pour toutes les collections musicales d'Europe.

Beaucoup plus spéciale est l'étude de notre collègue M. Wotquenne sur les mss. de Luigi Rossi. L'intérêt de cette monographie est de nous donner les premières mesures de toutes les œuvres de Rossi, qui se trouvent dans les bibliothèques accessibles en Europe. On en viendra de plus en plus à ces *catalogues thématiques*, qui permettront un jour de posséder, à portée de la main, une véritable bibliographie musicale dont les dictionnaires actuels ne sont que l'ébauche. Mais quelle érudition supposent ces cinquante pages de la brochure de M. Wotquenne !

Michel Brenet a préfacé le GUIDE, publié par Fischbacher et qui nous oriente dans la littérature musicale de ces dernières années. M. Fischbacher est en effet le seul éditeur français qui se soit intéressé véritablement à la musique. D'autres que lui publient çà et là des ouvrages, voire même des séries bien déterminées, mais, personne n'a osé encore ouvrir un rayon de musique ! L'édition, qu'elle soit livresque ou musicale, partage à l'égard du volume qui traite de musique une crainte qui ne durera pas toujours, mais qui semble encore invincible. Aussi M. Fischbacher a-t-il une situation toute privilégiée, et une avance considérable. Je lui souhaite de pouvoir en profiter largement, et avant que le mouvement qui se dessine en ce moment, ne lui ait fait concurrence. Son *guide* nous est garant de ses intentions.

HARDER (Knud). — FANTASIA APPASIONATA. (Strasbourg, J. Singer 1920 in 8° de 22 pp.)

Cette petite brochure, traduite par notre collègue de Bruxelles, Mlle May de Rudder, est empreinte d'un généreux idéalisme. Elle nous propose une idée qui intéressera le Salon d'automne : l'union de la sculpture et de la musique au sein d'une même exposition. L'auteur part d'une impression qu'il eut en admirant " *L'Age de Bronze* " de Rodin, et qui fit naître en lui la nécessité d'une expression musicale. Notre collègue, Jean d'Udine comprendra certai-

nement cet état d'âme, qui ne peut s'en tenir à l'immobilité de la plastique, et qui cherche à prolonger l'émoi par une excitation sensorielle d'un autre ordre. De là à concevoir le plan d'un édifice, où les sculptures exposées voisineraient avec la musique symphonique, il n'y a qu'un pas. J'avoue que, malgré la clarté de la traduction de Mlle de Rudder, je n'ai pas absolument bien saisi la conception pratique de M. Harder. Mais, en ces sortes de choses, la réalisation n'appartient pas toujours à celui qui a lancé l'idée. Et l'idée mérite de faire son chemin. Les Allemands comme M. Harder, et (ici à Paris) le Dr Westarp semblent chercher une nouvelle formule de l'union des arts. Celle de Wagner ne les satisfait pas. De tous ces efforts sortira évidemment quelque chose, et nous ne saurions trop, en France, oublier nos préjugés séparatistes devant ces généreuses tendances unionistes.

EBEL (OTTO). — LES FEMMES COMPOSITEURS DE MUSIQUE, dictionnaire biographique traduit en français par Louis Pennequin. (Paris, Paul Rosier 1910. in 12° de 192 pp. 4 frs.)

Bonne nomenclature, qui contient un très grand nombre de noms. Il est évident que la musique et le féminisme auront de plus en plus des points de contact ; l'une et l'autre, du moins en Occident, sont un aspect du même sentimentalisme.

CUMBERLAND (GERALD). — IMAGINARY INTERVIEWS WITH GREAT COMPOSERS. — (London W. Reeves 1910 in 12° de 232 pp.)

Sous une forme imprévue et humoristique, cet ouvrage nous donne la physionomie d'une vingtaine de musiciens fameux. Chopin, Haydn, Mendelssohn, Paganini, Beethoven, Hændel, Rossini, Schubert, Liszt, Berlioz, Mozart, Wagner, Tchaïkovsky, Cherubini, Hugo Wolf, Borodin, Schumann, Sullivan.

L'auteur a feint un interview avec chacun de ces maîtres, ce qui est une façon de faire du reportage rétrospectif. L'esquisse devient ainsi vivante et les traits accusés. C'est le journalisme appliqué à la musicologie. L'ideé est ingénieuse et M. Cumberland en a tiré un excellent parti.

PROCEEDINGS OF THE MUSICAL ASSOCIATION. Quarante-cinquième année 1908-1909. (London Novello. in 8° de 204 pp. Prix : une guinée.)

Excellent volume des comptes rendus de cette association, qui forme maintenant la section anglaise de notre société. On y peut lire les communications suivantes, présentées dans le courant de l'année 1908-1909 : "*The Harp*" par A. Kastner ; "*Jacob Handl*" par W. Naylor ; "*Music in rhythm*" par C. Cleather ; "*The music of the byzantine liturgy*" par R. Terry ; "*Dr John Blow*" par H. Cummings ; "*Th. Mace*" par H. Watson ; "*The french horn*" par J. Blaikley ; "*The effect of the orchestral colour*" par P. Allen.

FROMAGEOT (P.). — UN DISCIPLE DE BACH : P.-F. BOELY. (Versailles L. Bernard 1909 in 8°)

Il s'agit d'un organiste français qui vécut de 1785 à 1858, et dont St. Saëns a vanté les œuvres en les égalant à celles de Sébastien Bach. Son père, né en 1739, et ordinaire de la musique du Roi, fut un personnage assez amusant. Il entreprit après la révolution une campagne énergique contre Gossec et contre l'enseignement de l'harmonie et contre-point du Conservatoire, ; son but était de faire revenir l'école française aux principes de Rameau, Scarlatti, Hændel et Bach. Tout cela fut considéré comme "*un acte de démence*" par une lettre typique de Gossec.

Elévé dans ces idées rétrogrades en 1810, Boely, le fils, se trouva en 1858 un novateur hardi, que Morelo, d'Ortigue, et St Saëns rencontrèrent à point nommé, et qui fut un champion de la renaissance de la musique religieuse en France, sous le second empire. Ajoutons que le conseil de fabrique de St. Germain l'Auxerrois eut le triste courage de congédier Boely, en pleine possesion de son talent, en 1852, sous le prétexte qu'il était arriéré. On lui préféra un jeune émule de Lefébure-Wély !

Tout cela est fort bien conté par M. Fromageot. Je ne déplore qu'une chose, c'est la brièveté de cette monographie. Elle méritait cinquante pages. L'auteur ne m'en voudra pas de lui dire que sa modestie est trop grande.

MARKHAM LEE (E.). THE STORY OF THE OPERA. (Londen Walter-Scott publishing C°. 1909, in 12° de 275 pp.; prix 0-3-6).

Cette collection "*The Music Story Series*" publiée sous la direction de notre confrère anglais F. J. Crowest, a déjà rendu de grands services. Le présent volume est avant tout de vulgarisation. Il donne une vue d'ensemble sur la question. Nous n'avons pas en France d'ouvrages de ce genre. Nous nous occupons toujours des personnes, et fort peu des œuvres et des genres. Nous sommes anecdotiers ; et nous le devenons de plus en plus. Sous ce rapport l'Angleterre montre une plus large curiosité que nous.

En 19 chapitres ce livre nous dit ce qu'est un opéra, quelles sont les écoles, les styles, les réformateurs, et les plus grands hommes de la musique dramatique. Il arrive ainsi jusqu'aux plus modernes des maîtres, à Cilea, Mackenzie, Bruneau etc... Puis, il passe en revue les salles du monde entier, réserve un chapitre aux curiosités, aux impressarios, et, se rangeant du côté du public, montre comment il faut entendre un opéra. Enfin le tout est complété par des appendices (listes chronologiques, budgets, glossaires, tableau des instruments d'orchestre, bibliographie) et par une belle iconographie. Excellent manuel sur cette matière.

J. E.

LANDORMY (P.). — HISTOIRE DE LA MUSIQUE. (P. Delaplane 1910, in-12°, de 360 pp., 4,50 fr.).

Notre collègue a voulu faire ici œuvre d'enseignement secondaire, et mettre les résultats des efforts musicologiques des ces dix dernières années à la portée de ceux qui veulent être renseignés sûrement sans affronter l'érudition elle-même. Il y a en effet en France un public pour un Manuel de genre, très averti, très respectueux de la vérité et présenté d'une manière pédagogique. L'Histoire de la musique de Landormy correspond à un besoin de connaître la part de vérité dont, en ce moment, tout le monde peut tomber d'accord. Avec un sens très fin de l'équilibre dans l'érudition et dans la vulgarisation, notre collègue conserve sa neutralité parmi toutes nos opinions, si souvent divergentes et parmi toutes nos polémiques. La tâche n'était pas facile, et tel chapitre, qui se lira avec la plus grande aisance suppose cependant chez Landormy un effort considérable d'assimilation et d'impartialité.

Une petite querelle cependant, à propos de la page 120. On ne saurait écrire "Le clavicorde, de son nom anglais le virginal" ! On peut discuter sur quelques homonymes : clavecin, épinette, virginal, harpsichord. Mais le clavicorde est tout à fait à part ; il représente l'instrument à cordes frappées, véritable ancêtre du piano. De même si l'on veut définir le virginal, il ne conviendrait pas de le présenter comme un meuble destiné à être placé sur une table. Ce n'est pas en cela qu'il se distingue essentiellement de ses congénères. M. Landormy me pardonnera de faire ici le pédant.

LICHTENBERGER. (H.) — *Wagner*. (Collection des maîtres de la musique, Gay in-12). — Pour écrire un ouvrage entrant dans une collection à cadre fixe et destinée à un nombreux public, comme celle dirigée chez Alcan par M. Jean Chantavoine, il faut dominer entièrement son sujet, et n'avoir d'autre travail à faire que d'écrire le volume que l'on a promis de faire.

C'est ce qui est arrivé pour le *Wagner* de M. Lichtenberger, spécialiste de l'étude de Wagner. L'auteur de *Wagner penseur et poète* n'avait qu'à prendre la plume, pour ainsi dire, et il est vrai que son volume extrêmement clair et simple, est tout à fait agréable à lire, et qu'on peut le mettre avec fruit entre les mains de gens d'une culture très différente.

Le volume comprend deux parties, sur la vie et l'œuvre, et un catalogue sommaire. C'est un excellent manuel, un ouvrage que l'on ne saurait trop recommander.

Louis Thomas.

POUR PRENDRE DATE. — Notre collègue M. Henri Collet, agrégé de l'Université, nous prie d'annoncer qu'il a déposé en Sorbonne, il y a plus d'un an, le titre de sa prochaine thèse de doctorat-ès-lettres : " Vittoria *et le mysticisme musical en Espagne au XVI*e *Siècle*. " Les très longs séjours de M. Collet en Espagne, depuis plusieurs années ont eu précisément pour but de réunir les éléments de ce vaste travail.

RECTIFICATION. — Dans la bibliographie du 15 février nous avons annoncé l'ouvrage illustré de M. Hendrich au prix de 50 fr., c'est 20 fr. qu'il faut dire.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS. — SÉANCE DU 28 FÉVRIER 1910

La Séance est ouverte à 4 heures 1/2, sous la présidence de M. Charles Malherbe, président, chez M. M. Gaveau.

Assistaient à la Séance : M. M. L. Dauriac, J. Ecorcheville, J.-G. Prod'Homme, L. de La Laurencie, A. Boschot & E. Wagner membres du Bureau.

M. M. A. de Bertha, P. Cesbron, L. Delune, M.-G. Gariel, F. Guérillot, André Laugier, Ch. Legrand, Docteur Marage, E. de Marsay, A. Mutin, Ch. Petit, Salabert, Docteur Westarp, Ansermet, E. Baux, E. Willfort. Mmes Delhez, Gallet, Pereyra, Neufeld & Wiener-Newton.

Candidature :

Bibliothèque de l'Institut de Florence, présentée par M. M. Romain Rolland & Paul-Marie Masson.

Cette candidature est admise à l'unanimité.

Le Président prend la parole pour rappeler qu'une délégation de la Société avait été chargée à la dernière Séance, d'intervenir auprès des pouvoirs publics, pour sauver la Salle des Concerts du Conservatoire. Cette délégation composée du Président et de M. A. Boschot membre du bureau, a été reçue par le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts. M. Dujardin-Beaumetz, après avoir indiqué l'état présent de la question a répondu, que les Beaux-Arts se trouvaient en quelque sorte désaisis, et que tout dépendait désormais du Ministère des Finances, grâce auquel le Conservatoire avait pu faire l'acquisition des terrains et des immeubles de la rue de Madrid. M. Malherbe indique les difficultés que pourra rencontrer une combinaison financière de ce genre, étant donnés les différents intérêts en présence, mais il ne désespère pas de pouvoir cependant obtenir gain de cause, si toutefois l'opinion publique se manifeste résolument pour la conservation de la Salle. La Section charge son Président de bien vouloir continuer les négociations, tant avec le Ministère des Finances, qu'avec la Préfecture de Police.

Une discussion s'engage au sujet des nouveaux locaux affectés au Conservatoire, et de la construction éventuelle d'une Salle de Concert rue de Madrid. M. Mutin rappelle que la Société qui doit se charger d'édifier cette salle à ses frais, et dans certaines conditions est définitivement constituée.

M. Dauriac demande la parole pour rendre hommage à la mémoire de notre Collègue M. Mathis Lussy, dont les travaux, les innovations et la modestie méritent d'être rappelés. M. Dauriac publiera prochainement dans notre Bulletin, une étude sur Mathis Lussy et son œuvre. M. Ecorcheville rend compte de la pieuse mission accomplie par notre collègue M. Marcel Herwegh, qui est allé, au nom de les *Section de Paris*, prononcer sur la tombe de Lussy, à Stans, des paroles émues. La Section félicite et remercie M. Herwegh de son intervention.

La parole est ensuite donnée à M. J.-G. Prod'homme pour une communication sur : *La Musique et les Musiciens en* 1848, *et sous la seconde Rèpublique.* Cette communication fut illustrée par M. Baudin de l'Opéra d'un certain nombre de chants patriotiques et politiques. M. E. Wagner accompagnait au piano.

La Séance est levée à 7 heures.

LA NOUVELLE SALLE DE CONCERT
DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

En s'intéressant activement au sort de l'ancienne Salle de Concert du Conservatoire, les Amis de la Musique ont paru réserver toutes leurs sympathies pour le passé, et négliger l'avenir. Il n'en était rien, et la sollicitude de notre Société n'a jamais été plus attentive à l'art moderne qu'au moment où elle s'efforçait de sauver un monument historique de l'art classique.

Nous sommes heureux de publier aujourd'hui un projet de loi présenté et voté le 31 *mars, à la Chambre des députés, par lequel M. Wiener, l'un de nos Amis, a demandé la concession qui permettra d'édifier la salle nouvelle des Concerts du Conservatoire. L'Etat ayant fait appel à l'initiative privée, un groupe d'Amis de la musique s'est offert spontanément et les fonds nécessaires à la constitution de la Société ont été réunis en quelques jours, par souscriptions de* 12.500 *fr.*

CHAMBRE DES DÉPUTÉS

Neuvième législature

SESSION de 1910

Annexe au procès-verbal de la séance du 23 *mars* 1910.

PROJET DE LOI

relatif à la concession temporaire d'un terrain domanial en vue de l'édification d'une salle de concerts.

(Renvoyé à la Commission du budget)

PRÉSENTÉ

Au nom de M. Armand Fallières, Président de la République française

Par M. Doumergue, Ministre de l'Instruction publique

et M. Cochery, Ministre des Finances

EXPOSÉ DES MOTIFS

Messieurs,

Le projet de loi qui est soumis à vos délibérations est destiné à compléter l'installation du nouveau Conservatoire de musique, autorisé par la loi du 19 *juillet* 1909. *Cette loi prévoyait la possibilité d'édifier, sur les terrains acquis par l'Etat, une salle contenant au moins* 1.200 *places, nécessaire à l'enseignement du Conservatoire et aux auditions de la Société des concerts.*

Pour répondre à ce double but, l'Etat se réservait de faire appel à l'initiative privée.

En vertu de la convention ci-annexée, la salle est entièrement construite par le Service des bâtiments civils et entretenue, sous son contrôle, au frais de la société concessionnaire ; elle fait retour à l'Etat après une période de quarante ans. Non seulement celui-ci n'a à supporter aucune charge, mais encore les bénéfices réalisés lui sont acquis annuellement jusqu'à concurrence de la moitié.

En conséquence, nous avons l'honneur de vous prier de vouloir bien voter le projet de loi ci-après :

PROJET DE LOI

Le Président de la République française

Décrète :

Le projet de loi dont la teneur suit sera présenté à la Chambre des Députés par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et par le Ministre des Finances qui sont chargés d'en exposer les motifs et d'en soutenir la discussion :

Article unique.

Est approuvée la convention passée le 21 *mars* 1910, *entre le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le Ministre des Finances et M. Wiener, portant concession pour quarante ans, aux clauses et conditions y énoncées, d'un terrain sis rue d'Edimbourg, N°* 23, *en vue de l'installation d'une salle de concerts.*

Fait à Paris, le 22 *mars* 1910.

Signé : *A. Fallières.*

Par le Président de la République :

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
Signé : Gaston Doumergue.

Le Ministre des Finances,
Signé : Georges Cochery.

CONVENTION

Entre les soussignés :

M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts,
M. le Ministre des Finances,

d'une part ;

et M. Henry Wiener,

d'autre part.

Il a été convenu ce qui suit :

Article premier.

M. Wiener s'engage à former dans le délai de 15 *jours à partir de la promulgation de la loi approuvant la présente convention une Société anonyme, au capital minimum de* 500.000 *francs à souscrire entièrement en numéraire. Cette Société, dite Société de la Salle des Concerts du Conservatoire, aura pour objet exclusif l'édification, l'installation et l'exploitation d'une salle de concerts, conformément aux clauses et conditions énumérées aux articles ci-après. Ses Statuts devront être approuvés par le Ministre des Beaux-Arts.*

Article 2.

L'Etat concède temporairement à M. Wiener, qui devra transférer à la Société prévue par l'article précédent le bénéfice de la présente concession, la jouissance d'une portion de terrain dépendant de l'immeuble situé à Paris et affecté au Conservatoire national de Musique.

Cette portion de terrain faisant partie de la cour du dit immeuble avec entrée, 23, *rue d'Edimbourg, ayant une superficie d'environ* 1.400 *mètres carrés et figurée en un plan ci-annexé.*

La concession aura une durée de quarante ans à partir de la promulgation de la loi approuvant la présente convention.

Article 3.

La Société devra construire sur le dit terrain une salle de concerts, comprenant toutes les dépendances nécessaires et consacrer à cette construction une somme minimum de 500.000 *francs.*

Les travaux seront exécutés par le service des bâtiments civils et des palais nationaux aux frais de la Société, d'après les plans et devis approuvés par l'Administration des beaux-arts.

Article 4.

Les entrées et sorties de la salle des concerts auront lieu exclusivement par la rue d'Edimbourg. Toutefois des postes et dégagements seront ménagés des autres côtés pour permettre, en cas d'incendie ou de dangers évidents, la sortie du personnel et du public par l'immeuble affecté au Conservatoire et donnant sur la rue de Madrid.

Le bâtiment à édifier pourra avoir des vues et des jours sur le surplus de la propriété de l'Etat, mais celui-ci conserve le droit de faire, dans sa propriété, telles modifications et constructions nouvelles qu'il jugera à propos sans que la Société puisse lui demander aucune indemnité.

Article 5.

La Société sera tenue d'entretenir la salle et ses dépendances en parfait état et d'y effectuer les travaux d'entretien et de grosses réparations. Ces travaux seront exécutés par l'architecte de la Société sous la surveillance de l'inspecteur général des bâtiments civils, auquel ressortissent les bâtiments du Conservatoire.

Au cas où la Société se refuserait à exécuter les travaux reconnus nécessaires, il pourrait y être pourvu d'office à ses frais, par le Ministre des Beaux-Arts, après avis du Conseil général des bâtiments civils.

La Société devra faire assurer contre l'incendie, les accidents, les explosifs et les risques de voisinage, pendant toute la durée de la concession, les dits bâtiments ainsi que son mobilier et son matériel par une ou plusieurs compagnies notoirement solvables et payer exactement les primes de ces assurances.

En cas d'incendie de la salle et de ses dépendances, les indemnités que la Société recevra des Compagnies devront être intégralement employées à la réparation, réfection ou reconstruction de la salle et de ses dépendances.

Article 6.

La Société sera tenue de supporter et acquitter sans répétition contre l'Etat, pendant toute la durée de la concession, les impôts fonciers, taxe de main morte, taxes municipales, et généralement toutes les charges, taxes et contributions présentes et futures dont le terrain concédé et les constructions qui y seront élevées peuvent et pourront être grévés.

Article 7.

La salle à édifier sera exclusivement réservée à des concerts de musique classique ou moderne, instrumentale ou vocale, ainsi qu'à des représentations lyriques, à des conférences scientifiques ou littéraires.

La Société devra soumettre à l'agrément du Ministre toutes les demandes d'occupation

ou de location qu'elle croira devoir autoriser. Au cas où elles ne répondraient pas aux objets spécifiés plus haut, le Ministre pourra s'opposer à l'acceptation de ces demandes. Son refus devra être communiqué à la Société dans les vingt-quatre heures qui suivront le jour où il aura été consulté.

Article 8.

La Société devra mettre gratuitement la salle à la disposition de l'Etat un certain nombre de jours par an, conformément au tableau A ci-annexé. Les dates approximatives de l'occupation seront réglées au début de l'année et définitivement fixées au début de chaque trimestre.

Les frais d'éclairage et de chauffage occasionnés par l'occupation de l'Etat seront à la charge de la Société pendant toute la durée de la concession, moyennant une indemnité annuelle et forfaitaire de 3.700 *francs, dont le chiffre pourra être révisé tous les cinq ans.*

Article 9.

La salle sera mise à la disposition de la Société des Concerts du Conservatoire, si celle-ci le demande, pendant un certain nombre de jours, comformément au tableau B ci-annexé, pour les auditions de cette Société, moyennant, pour cette occupation, une indemnité égale à 50 °/₀ *des recettes brutes annuelles de la Société des Concerts du Conservatoire au-dessus du chiffre de* 170.000 *francs.*

Les frais de chauffage et d'éclairage occasionnés par cette occupation seront à la charge de la Société concessionnaire de la salle moyennant une indemnité annuelle et forfaitaire de 3.500 *francs, à payer par la Société des Concerts du Conservatoire, dont le chiffre pourra être révisé tous les cinq ans.*

Article 10.

Cinquante places seront réservées à la Société pour tous les concerts, exercices et concours publics donnés par le Conservatoire ou la Société des Concerts.

Trente places seront mises à la disposition du Ministre des Beaux-Arts pour toutes les auditions ou représentations ayant lieu dans la salle des concerts.

Article 11.

La Société, substituée au concessionnaire, devra verser au Trésor la moitié des bénéfices nets annuels d'exploitation restant après l'amortissement d'une part des dépenses de construction et d'installation, calculée de manière à ce que cet amortissement soit complètement effectué à l'expiration de la concession, après prélèvement de la réserve légale et d'un dividende annuel, mais non cumulatif, de 5 °/₀ *sur le capital versé.*

Les livres et registres de comptabilité de la Société seront soumis au contrôle du Ministre des Beaux-Arts.

Article 12.

A l'expiration de la présente concession, la salle et ses dépendances et généralement toutes les constructions élevées par la Société deviendront la propriété de l'Etat, sans aucune indemnité : il en sera de même de tous aménagements intérieurs, installations d'eau, de gaz, d'électricité avec tous appareils y relatifs, de tous meubles, sièges, décors, etc... et généralement de tout le mobilier qui garnira la salle et servira à son exploitation.

Article 13.

L'Etat se réserve la faculté de racheter, à partir de la 10me *année d'exploitation, les constructions et installations effectuées sur le terrain concédé moyennant un prix égal à la dépense réelle faite par la Société de ces divers chefs, diminuée des amortissements prélevés sur les bénéfices jusqu'à la date du rachat. En cas de désaccord, ce prix sera fixé à dire d'experts nommés par les parties ou désignés, à défaut d'entente, par le Tribunal civil de la Seine.*

Article 14.

A la sûreté des engagements pris sous l'article 3, *M. Wiener fera déposer par la Société dont il doit assurer la constitution dans les quinze jours qui suivront la date à laquelle le présent contrat sera devenu définitif, à la Banque de France ou à la Caisse des dépôts et consignations, soit en espèces, soit en rentes sur l'Etat ou en obligations du Trésor, une somme d'au moins* 500.000 *francs qu'elle ne pourra retirer qu'au fur et à mesure de l'avancement des travaux et dans les proportions qui seront fixées par le Ministre des Beaux-Arts, sur le vu, soit des mémoires à acquitter, vérifiés et réglés par l'Architecte de l'Administration des beaux-arts, soit sur la production de bons, délivrées par l'architecte, indiquant qu'on peut payer tels ou tels acomptes sur les dits mémoires.*

La société pourra disposer librement des revenus des valeurs déposées pendant toute la période des travaux.

Article 15.

Les frais auxquels les présentes donneront lieu seront à la charge du concessionnaire.

Article 16.

La présente convention ne sera définitive qu'après avoir été approuvée par le Parlement.

Fait à Paris, le 21 *mars* 1910.

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,
Gaston Doumergue.

Le Ministre des Finances,
Georges Cochery.

Le concessionnaire,
Wiener.

Tableau A.

Occupation de la Salle des Concerts pour le service du Conservatoire.

70 *matinées (*2 *par semaine du* 1er *octobre au* 1er *juin. — Classes d'Orchestre.*
4 *après-midi. — Exercices publics d'élèves.*
12 *matinées. — Répétition des exercices publics.*
6 *matinées. — Examens et concours de solfège.*
2 *journées. — Concours d'orgue.*
45 *journées. — Concours publics, répétitions et distribution des prix.*
1 *après-midi. — Auditions des envois de Rome.*
3 *matinées. — Répétitions des envois de Rome.*
3 *journées (tous les trois ans). — Prix Diémer.*

La salle pourra en outre être mise à la disposition de l'Etat, si les besoins de l'Enseignement du Conservatoire l'exigent, pendant :

15 *matinées ;*
10 *après-midi ;*
5 *journées ;*
5 *soirées.*

Tableau B.

Occupation de la Salle des Concerts par la Société des Concerts du Conservatoire.

20 *après-midi* . . } *Concerts.*
2 *soirées* . . . }
50 *matinées* . . *Répétitions.*

LE CONCERT MAHLER

Au moment où ce numéro paraîtra nos Amis auront été conviés à trois auditions, qui leur laisseront sans doute le meilleur souvenir.

Tout d'abord, le 15 avril, séance à la Bibliothèque Nationale pour y entendre au piano la 2de symphonie de Mahler, jouée par M. M. Casella et Salomon. Puis le samedi matin 16 avril, répétition générale de cette symphonie, par l'Orchestre Colonne, au Châtelet, sous la direction de l'auteur, et sous le patronage de la Société des grandes auditions de France. Enfin le même jour à 4 h. réunion générale des Amis. A cette réunion, M. H. Marcel, administrateur général de la Bibliothèque Nationale, et l'un de nos membres d'honneur, prendra la parole pour exposer le but et les travaux de notre Société, et la Chorale Mixte de Paris se fera entendre sous la direction de M. G. Bret.

MONUMENT DE WAGNER.

Nous avions annoncé dans notre dernier Bulletin l'intérêt que portait notre Société au projet d'érection d'un monument Wagner à Venise. Il s'agit de commémorer par un bas-relief artistique le séjour de l'auteur du Ring au palais Vendramin.

Cette idée a aussitôt réuni les sympathies d'un grand nombre d'Amis de la Musique qui ont formé le comité suivant :

P.-A. Cheramy, F. Custot, Comtesse P. Seilern, R. Winterberg, M. Rikoff, L. Guttmann.

Et déjà plusieurs adhésions nous sont parvenues, encourageant notre initiative. Ce sont celles de :

MM. Théodore Dubois	10 *fr.*	*Mme E. Stern*	100 *fr.*
Cheramy	50 *fr.*	*MM. Oscar Guttmann*	50 *fr.*
Custot	50 *fr.*	*L. Tauber*	50 *fr.*
J. Schumann	50 *fr.*	*H. Sternberg*	20 *fr.*
L. Guttmann	50 *fr.*	*Dr E. Michel*	20 *fr.*
Pleyel, Wolff, Lyon et Cie	50 *fr.*	*J. Schloss*	20 *fr.*
Comtesse Seilern	100 *fr.*	*A. Léhmann*	20 *fr.*

D'autre part M. Gabriel d'Annunzio a télégraphié qu'il serait heureux de rédiger l'épigraphe de ce monument. Enfin le président de la Société Internationale de Musique, Sir Alexandre Mackenzie, directeur du Royal Collège de Londres, a été saisi d'une proposition qui tendrait à associer la Société Internationale et ses différentes Sections à ce projet qui intéresse le monde entier de la musique.

Il importe en effet que l'effort moral et financier (10.000 fr.), que demande l'exécution de cette stèle commémorative, soit entrepris et accompli par tous les pays où Wagner est en honneur. La France apportera sa part dans cette collaboration, et nous avons bon espoir que l'Allemagne et l'Italie, l'Angleterre et l'Amérique obéiront de leur côté à la même pensée, pieuse et désintéressée.

Toutes les souscriptions sont reçues au siège de notre Société, 22, rue St. Augustin.



EDOUARD COLONNE

Allocution prononcée aux funérailles d'Edouard Colonne, le jeudi 31 mars 1910, par M. Ch. Malherbe, président de la Section de Paris de la Société Internationale de Musique.

Si je ne consultais que mon cœur, je garderais le silence où s'enferme la tristesse ; je resterais obscurément confondu parmi les disciples, les admirateurs, les fidèles auditeurs des concerts, accourus en foule ici pour rendre un dernier hommage au maître, au chef, à l'ami qu'ils viennent de perdre. Mais la raison doit l'emporter sur le sentiment. Ces disciples, ces admirateurs, ces fervents m'ont demandé d'adresser pour eux l'adieu suprême au voyageur qui nous quitte pour le pays d'où nul ne revient ; je cède à leur désir en faisant violence à mon émotion : j'ose parler, j'ose évoquer le souvenir de celui que tout Paris connaissait, mais que ceux-là seuls ont vraiment connu qui l'ont approché de très près, qui ont vécu dans son intimité, qui ont lu dans le livre de sa vie, et, si je puis m'exprimer ainsi, découvert l'homme sous l'artiste.

Avec Edouard Colonne disparaît pour la musique une des grandes et populaires figures de notre temps. Une lumière s'éteint, dont l'éclat se mesure à l'ombre projetée. Il représentait une force, il était quelqu'un. Sans doute, on enviait sa renommée ; mais se demandait-on au prix de quelles luttes il l'avait conquise, quelles résistances il avait rencontrées, quelles épines avaient déchiré ses mains, quelles pierres avaient meurtri ses pieds sur la route du succès ? La fortune est capricieuse ; elle sourit parfois à ceux qui ne savent pas la saisir, comme elle se dérobe trop souvent à ceux qui rêvent de l'atteindre. Mais ce que les hommes appellent la chance est aussi le résultat de la patience et de la volonté, de l'intelligence et du travail ; celui que nous pleurons en a fourni le magnifique exemple.

Ses origines étaient bien humbles, et ses débuts furent bien modestes : avec effort il a gravi tous les échelons de sa carrière, faisant de son mieux, sans cesse sur la brèche, ignorant du repos. Né à Bordeaux, en 1838, d'une famille d'origine italienne, il gagnait sa vie dès l'âge de huit ans. Son père, un violoneux de village, allait, le dimanche, dans la campagne, faire danser les paysans au son d'un pauvre crin-crin, et l'enfant accompagnait son père ; il jouait du flageolet dans cet embryon d'orchestre, et il rapportait au foyer familial les quelques sous que lui valait son humble virtuosité. A son tour, il mania l'archet, vint à Paris, et entra au Conservatoire ; il obtint les prix de violon et d'harmonie ; mais, pour gagner le pain quotidien, il donnait des leçons tandis qu'il en recevait ; il enseignait ce qu'il savait à peine : il devenait professeur en restant élève. L'Opéra lui valut ses premiers appointements fixes en l'admettant parmi ses violonistes ; mais si modeste restait son budget que, pour assurer la blancheur de la chemise et de la cravate, lorsque, le soir venu, il fallait endosser l'habit, il se privait du strict nécessaire et faisait sur sa nourriture les économies obligées ; il logeait à Montmartre, dans une chambre sous les toits, et ne mangeait pas tous les jours.

Comme il avait gagné une à une ses récompenses à l'école, un à un il conquit tous ses grades dans la vie artistique. Il appartint à l'orchestre de Pasdeloup, puis à celui de Danbé aux Concerts du Grand-Hôtel. C'est là qu'un jour vint le chercher cet éditeur, ami des arts et des artistes, qui s'appelait Georges Hartmann. Le petit violoniste, ignoré de la foule, se révélait un chef d'orchestre émérite, et, l'année suivante, l'Association Artistique était fondée.

Ce fut là l'œuvre de sa vie, l'œuvre glorieuse, l'œuvre aimée. Pendant trente-sept ans, il a combattu pour elle et il a triomphé. Il avait ces qualités qui assurent presque toujours la victoire : chef, il aimait ses soldats et savait commander. Il imposait sa volonté, non par la violence, mais par la douceur et la persuasion. Esclave du devoir, il ne demandait jamais aux autres que ce qu'il donnait lui-même ; il était juste et il était bon. Le succès ne l'avait rendu ni aveugle, ni ingrat. Il se souvenait des mauvais jours où il avait souffert, et il s'efforçait de les épargner à ceux qui, plus jeunes, luttaient à ses côtés. Que de courages il a soutenus ! Que de misères il a soulagées ! Sans éclat, sans bruit, par l'élan tout naturel d'un cœur qui s'émeut et qui bat toujours pour une noble cause.

Nouveau Prométhée, il semblait qu'il eût dérobé une part du feu

sacré ; c'était l'étincelle de vie qu'il faisait jaillir autour de lui. Il animait ce qu'il touchait, et peu à peu son orchestre avait acquis une valeur à laquelle les étrangers ne craignaient pas de rendre hommage. Certain jour, Hans Richter, le fameux chef, dirigeait l'ouverture du Carnaval Romain à une répétition du Châtelet ; il avait indiqué le mouvement initial ; puis, cessant de battre la mesure, il écoutait avec un étonnement mêlé de satisfaction, cette troupe d'instrumentistes que nulle baguette ne conduisait plus, et dont la marche en avant se poursuivait néanmoins sans défaillance, sans à-coup, ni flottements. Lorsqu'eut sonné le dernier accord, l'Allemand se tourna vers son confrère français qui était dans sa loge, et, s'inclinant, il applaudit. Ce geste avait son éloquence, et peut-être, au cours de sa longue carrière, Colonne ne reçut-il jamais un témoignage plus flatteur.

S'il savait diriger un orchestre, il savait aussi composer un programme ; sous ce rapport il fut un véritable initiateur, et, du même coup, il s'est montré utile aux artistes comme au public. Il a continué l'œuvre de Pasdeloup, mais en lui donnant plus d'importance et d'éclat, plus de noblesse et plus de portée ; il a contribué à l'éducation musicale de la foule, en rappelant à la vie des œuvres qu'on croyait mortes, en faisant surgir des auteurs dont on ignorait le nom. Cette gratitude pour les services rendus aux compositeurs par leur vaillant interprète, on ne pouvait la traduire en quelques mots, si sincères fussent-ils et si émus. Il faudrait dresser une liste, qui formerait comme un livre d'or, comme un glorieux palmarès. Combien, en effet, parmi ceux dont s'honore notre école française, combien, guidés par Edouard Colonne, ont fait leurs premiers pas devant le public ! Plus d'un, hélas ! a déjà disparu ; mais toute une phalange demeure, qui compte dans ses rangs des anciens et des nouveaux, ceux qui sont illustres aujourd'hui et ceux qui le seront demain. Que dis-je ? c'est plus qu'une phalange, c'est une armée sous les étendards de laquelle, à côté des Saint-Saëns, des Massenet, des Dubois, des Fauré, des Widor, des Henri Maréchal, des Charles Lefebvre et des Vincent d'Indy, s'avancent résolument un Claude Debussy, un Gustave Charpentier, un Gabriel Pierné, un Alfred Bruneau, un Georges Hüe, un Paul Dukas, un Henri Rabaud, un Max d'Ollone, un Arthur Coquard, un Maurice Ravel, un Gabriel Dupont, un Roger Ducasse, un Enesco, un Périlhou, et tant d'autres que j'oublie, car ils sont trop, mais qui représentent à l'heure actuelle l'art musical de notre patrie, un art

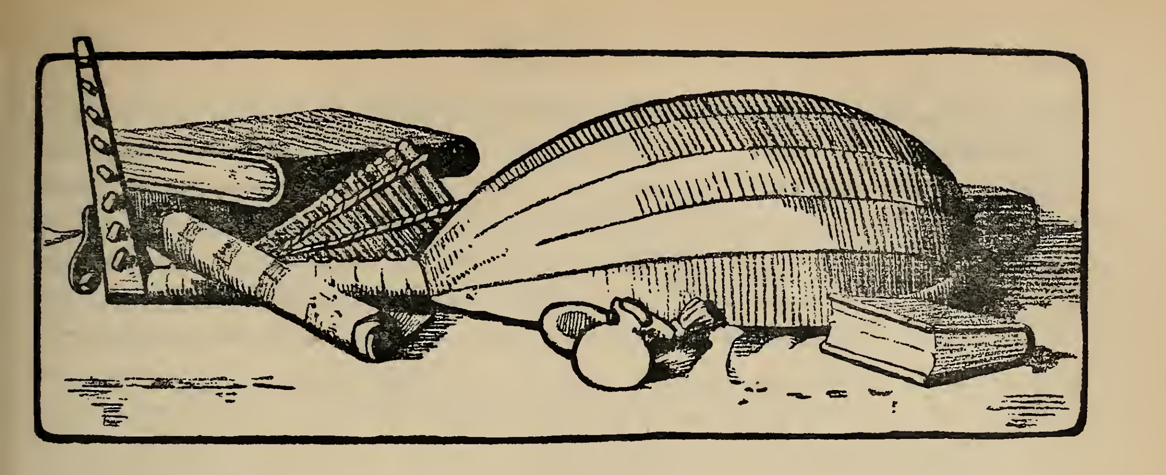
d'une grande souplesse et d'une infinie variété, un art vivant et fort, qui peut soutenir toutes les comparaisons étrangères, autoriser toutes les espérances et justifier tous les orgueils. Colonne le savait, et s'il est resté fidèle aux maîtres d'autrefois, jamais il n'a redouté ni les jeunes ni leurs hardiesses ; à tous il offrait l'hospitalité sans distinction d'école, dès qu'une lueur de talent apparaissait à ses yeux. L'âge n'avait point ralenti son ardeur à poursuivre la réalisation de tout ce qui lui semblait beau. Cette pensée le hantait jusqu'à la minute suprême, et la dernière parole, que purent encore proférer ses lèvres, se rapportait à un souci d'art. “ La bella !.... ” murmura-t-il ; comme si devant ses yeux que le voile de la mort allait obscurcir, une image passait encore : la Beauté.

Pour atteindre cet idéal, il a travaillé sans relâche, et n'a point voulu prendre la retraite à laquelle ses fatigues lui donnaient droit. Il travaillait par amour du travail ; il travaillait pour rendre après lui la vie plus douce et meilleure aux siens, à celle qui fut sa compagne aimée, la collaboratrice dont il était justement fier, à ses enfants qu'il adorait et dont il voulait assurer l'avenir. L'an dernier, il tomba, brusquement frappé au cours d'une répétition : c'était presque pour lui mourir au champ d'honneur, car il est mort du coup qu'il y a reçu.

Maintenant il a quitté notre monde, et son âme a pris l'essor vers les sphères éternelles à la splendeur desquelles il croyait. Humble créature, il s'inclinait devant un Créateur, qu'il s'appelât Bouddha, Jéhovah, Jupiter, Allah, ou simplement, disait-il, le bon Dieu. Il le devinait juste et secourable il n'en fallait pas davantage pour qu'il l'aimât et se soumît à sa loi. Si la vie future n'est pas un vain rêve, s'il existe une région supérieure où se retrouvent ceux qui sur la terre ont noblement accompli leur tâche, alors, et dès maintenant, il y a pénétré ; il s'y rencontre avec ceux qu'il a aimés, admirés et servis. Il me semble voir de loin Bach et Beethoven lui sourire ; Wagner le remercie, César Frank lui tend la main et Berlioz en pleurant le serre dans ses bras.

Oui, celui qui se repose enfin après un labeur de plus de soixante années, celui-là vraiment a conquis une place dans la mémoire des hommes ; il a marqué son passage ici-bas, et, si sa dépouille terrestre disparaît, son nom demeure comme un symbole de force et d'harmonie ; il a droit à l'estime et au regret de tous. Il a bien servi la cause de l'Art.

Ch. Malherbe.



LE THÉORBE

COMME INSTRUMENT D'ACCOMPAGNEMENT

Aucun instrument d'accompagnement n'a joui dans l'Europe musicale, au XVII[e] siècle, d'une vogue aussi universelle que le théorbe. Ouvrons n'importe laquelle des partitions des premiers drames lyriques italiens : nous y verrons une partie de basse continue que le théorbe, seul ou associé au clavecin, est chargé de réaliser. Il n'est point de réunion d'instruments en concert où il ne s'insinue pour jouer un rôle analogue. Il vient même apporter à l'orchestre, déjà puissant cependant, de Lully et de l'Opéra Français un concours que les contemporains jugeaient indispensable. Mais surtout, le théorbe sera l'instrument entre tous choisi pour accompagner la voix des chanteurs dans la musique concertée. Même à l'église, il supplantera l'orgue sous ce rapport. Et dans la musique vocale de chambre, il restera sans rival.

Depuis les dernières années du siècle précédent, où Giulio Caccini soutenait déjà les accents de sa voix des accords de son *Chitarrone* d'ivoire (et le chitarrone n'est rien de plus qu'une variété romaine de théorbe), les progrès de cet instrument sont allés croissant de jour en jour. Dans le premier quart du XVII[e] siècle, les chanteurs français demeurent encore fidèles au luth pour l'accompagnement de leurs chansons ou de leurs airs des ballets. Mais bientôt le théorbe s'y substitue, pour l'exécution des tablatures ou l'accompagnement impromptu, " extemporaire " comme l'on disait, sur la basse. Mersenne, lequel cependant tirait

son érudition du témoignage de luthistes professionnels à qui pouvait et devait déplaire la faveur du nouveau-venu, est forcé de le reconnaître. " L'on use maintenant de grands théorbes qui sont au ton de chapelle pour accompagner la voix ", écrit-il dans le chapitre qu'il consacre à l'art de marier, suivant son expression, la voix et l'instrument. [1] Et bien des années plus tard, La Fontaine, regrettant le temps des Nyert, des Lambert et de leurs élèves, célébrera encore, dans son *Epitre à M. de Nyert* :

> Le Théorbe charmant qu'on ne vouloit entendre
> Que dans une ruelle, avec une voix tendre.

Multiplier de tels témoignages, ce serait facile, mais assurément assez inutile. Ne vaut-il pas mieux, ce qui est moins aisé, tenter de s'expliquer les raisons d'une vogue aussi rapide ?

Certes, les contemporains insistent avec complaisance sur le charme et la douceur pleine du timbre du théorbe. Ce mérite (et la commodité d'un instrument portatif) peut faire concevoir qu'on l'ait préféré, au moins pour la chambre, au clavecin. Mais pourquoi avoir délaissé si complètement le luth, à qui on ne se fait pas faute de distribuer libéralement les mêmes louanges ? C'est un fait cependant qu'il se confine chaque jour de plus en plus dans l'exécution des pièces, sans plus servir à l'accompagnement. Le luth, dira-t-on, était un instrument délicat et difficile, requérant de longues études. Le jeu du théorbe ne serait-il point plus aisé ? Nullement. La technique de l'un et de l'autre est pareille. S'il y avait quelque différence, elle ne serait peut-être pas à l'avantage du théorbe, dont les ressources d'exécution, en tout cas, paraissent beaucoup plus limitées.

Quels avantages avait-on cru trouver à l'accompagnement au théorbe des airs et des récits, pour le préférer de la sorte ? Avant de chercher à répondre à cette question, pour nous difficile, il convient de donner de l'instrument une exacte description, de marquer les différences essentielles qu'il présente avec le luth et le caractère très spécial de l'harmonie qui en résulte.

Nous aurons commencé d'éclaircir tant soit peu ces questions quand nous saurons comment s'opérèrent les transformations qui firent naître le nouvel instrument. Dans le discours qui accompagne son *Intavolatura di Liuto e di Chittarone*, (*Libro primo*, Bologne, Moscatelli, 1623) le Bolonais

[1] *Harmonie Universelle* (*Des Instruments*, f° 92.)

Alessandro Piccinini nous en a fait le récit, lequel semble, disons-le, tout a fait vraisemblable.

Cet habile luthiste, qui fut au service du duc de Ferrare, rappelle d'abord l'excellence des anciens luths de Bologne, à ce point recherchés, (des Français surtout, qui les acquerraient à n'importe quel prix), qu'il n'en restait presque plus de son temps. Il existait deux modèles pour ces instruments.

Les uns, au corps allongé, en forme de poire, avaient un son plus doux ; les autres, aux larges flancs arrondis, rendaient une harmonie plus pleine et plus sonore. " En outre, poursuit-il, on fabriquait aussi de très " grands luths, qui, à Bologne, étaient fort appréciés pour jouer en concert, " avec les autres luths plus petits, des *passemezzi*, des airs et autres choses " semblables. La bonté de ces grands luths apparaissait d'autant mieux " qu'on les tenait accordés très haut [c'est à dire de cordes fort tendues], " si bien que la première corde ne pouvant monter à la hauteur convenable, on la remplaçait par une autre corde plus grosse accordée une " octave plus bas... Quelque temps après, lorsque le beau chant commença " de fleurir, il parut à certains *Virtuosi* que ces grands luths, à l'harmonie " si douce, conviendraient parfaitement bien pour accompagner un chanteur. Mais on les trouvait d'un diapason trop grave pour cet usage ; on " se vit donc contraint de les monter de cordes plus fines, accordées à un " ton convenable à la voix. Comme la seconde corde, de même que la " première, ne pouvait plus alors monter assez haut, elle fut pareillement " accordée à son octave grave. De la sorte, ces virtuoses réalisèrent ce " qu'ils avaient souhaité et ce fut là l'origine du théorbe ou plutôt du " *Chitarrone*. Peu de temps avant que je fisse pratiquer l'extension des " cordes contrebasses du luth,[1] était venu à Ferrare le Signor Giulio " Caccini, dit le Romain, homme très excellent dans l'art de bien chanter, " lequel avait été mandé par son Altesse Sérénissime. Cet artiste avait un

[1] C'était en 1594. Cette année-là, Piccinini raconte, en un autre endroit, qu'étant au service du duc de Ferrare, il se rendit à Padoue, chez le facteur de luths Christofano Heberle, pour lui faire confectionner un luth sur ses indications. Il souhaitait accroître la sonorité des cordes graves en augmentant leurs dimensions (ce qu'il appelle " far la tratta ai Contrabassi. ") Il avait d'abord songé à disposer pour cela sur la caisse de l'instrument deux chevalets distants l'un de l'autre, en augmentant sensiblement la longueur du corps du luth. Cet essai réussit mal parce qu'on ne pouvait pincer les cordes graves assez près de leur chevalet, le plus éloigné des deux naturellement. (On sait que le caractère et la force du son se modifient sensiblement suivant l'endroit où l'on ébranle la corde).

Il eut ensuite l'idée de "far la tratta al manico" c'est à dire de superposer un second manche plus long au premier. Ce qui réalisa ses intentions.

Piccinini déclare rappeler ces détails parce qu'il revendique l'honneur d'avoir ainsi inventé l'archiluth ou " Liuto attiorbato ", lequel a précédé le théorbe contrairement à l'opinion courante.

“ chitarrone d’ivoire accomodé de la façon que je viens de dire, dont il se “ servait pour s’accompagner. Et, si ce n’est pour soutenir le chant, per- “ sonne alors ne jouait du Chitarrone... ”

Le théorbe, si nous en croyons ces explications — et pourquoi ne les point admettre ? — daterait ainsi des dernières années du XVII[e] siècle et l’usage s’en serait répandu, pour l’accompagnement, à l’instigation des premiers virtuoses de l’art récitatif.

Ces renseignements ont leur prix. Mais cherchons maintenant quelque part une description plus minutieuse et plus précise de l’instrument dont Piccinini nous a appris les origines.

Ce n’est pas Mersenne qui viendra nous la fournir. Il parle bien du théorbe mais sans paraître connaître bien à fond ce qui le distingue vraiment du luth. La figure gravée qu’il insère en son livre (figure souvent reproduite, par Kircher notamment, dans sa *Musurgia*) ne donne même pas l’image d’un vrai théorbe, mais d’un archiluth, l’instrument dont Piccinini revendique l’invention ; instrument de virtuose, uniquement destiné à l’exécution de pièces de concert. [1]

Pour savoir au juste ce qui nous importe, nous avons la ressource de nous adresser à Prætorius, écrivain bien plus amateur de détails techniques que ne l’est Mersenne. Empruntons-lui ce qu’il dit du théorbe, de ses particularités et de son usage ordinaire. (*Syntagma Musicum... De organographia*, Cap. xxv). [2]

[1] ... “ Se servant de la Thuorbe pour chanter et de l’Archiluth pour toucher avec l’Orgue avec mille belles “ varietez et une vistesse de main incroyable... ” (Maugars, *Response d’un curieux sur le sentiment de la musique d’Italie*, 1639).

Piccinini, dans ses recherches, n’avait en vue qu’un instrument de soliste. Il rappelle que, quand il eut réussi à perfectionner le luth comme il l’avait rêvé (c’est à dire en en faisant un archiluth) beaucoup de virtuoses commencèrent à s’y adonner.

Ajoutons toutefois que Mersenne, quelques pages plus loin, donne aussi, sans y insister d’ailleurs, l’accord du “ Tuorbe pratiqué à Rome, ” fort exactement rapporté.

[2] Peut-être ne sera-t-il pas sans intérêt, de noter d’abord, à titre de curiosité, l’étymologie de ce nom de *Théorbe* ou *Tuorbe*, comme disaient les Français, adaptant ainsi à leurs habitudes de langage le nom italien : “ Tiorba ”.

Si nous en croyons Kircher en sa *Musurgia*, l’inventeur aurait appelé ainsi, par plaisanterie, le nouvel instrument du nom que portait une sorte de mortier dont se servaient les apothicaires. “ Tiorba nomen suum “ invenit a circumforaneo quodam Neapolitano, qui primus testudinis collum productius duplicavit : chordas “ diversas addidit cumprimo non nisi barytono serviret. Atque hoc instrumentum joco quodam vocare solebat “ Tiorbam : Vocant autem tiorbam id instrumentum quo chirothecarii odorifera molere solent, estque morta- “ rium quoddam prorsus simile molulis illis quibus amygdala, synapi aliaque grana in superaffuso liquore “ convenienti in lac dissolvere solent. ”

Kircher attribue l’invention à un musicien napolitain. Rappelons que Piccinini avait été a Naples, offrir au Prince de Venouse de la part du duc de Ferrare, deux de ces *Arciliuti* qu’il venait de faire fabriquer à Padoue.



JOUEUR DE THÉORBE PAR LE CARAVAGE (1569-1609)

MUSÉE DE TURIN

“ Le Théorbe est un grand Luth basse qui n'est pas très différent [du “ luth ordinaire que Prætorius vient de décrire], si ce n'est qu'il a plus “ de cordes (en fait 14 ou 16 rangs), et qu'en outre du manche ordinaire “ sur lequel sont placés les liens (ce qu'on appelle, comme il a été dit, la “ *Touche*), il en possède encore un autre plus long. A cause de la largeur “ et de la grandeur des marches [de la Touche], on ne peut y pratiquer “ ni coloratures ni diminutions : il se doit toucher droitement et simple- “ ment. Il s'ensuit qu'employé seul, il est très convenable pour accom- “ pagner le chant d'un Discant ou d'un Ténor, tout comme cela se fait “ sur la *Viola Bastarda*. Il est aussi d'un excellent usage et fort agréable “ à entendre, touché avec d'autres instruments en un concert complet, ou “ encore avec la Basse ou bien à la place de cette même Basse.

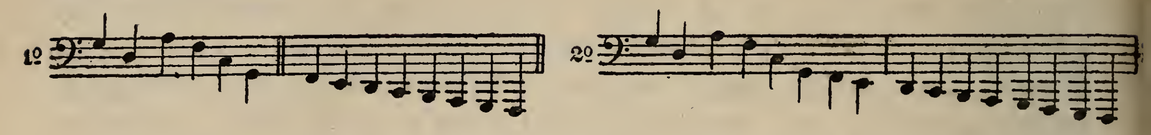
“Il y en a de deux sortes.Les uns ont des cordes de boyau: les autres, “ de laiton ou d'acier. Avec de semblables cordes de métal, certains d'ail- “ leurs montent aussi le Luth ordinaire. En ce cas, la 4me et la 5me corde [les “ deux cordes les plus aigues] sont accordées une octave plus bas qu'elles “ ne le seraient régulièrement, c'est-à-dire, au diapason qu'elles ont sur le “ Théorbe. Et cela parce que, aussi bien que sur le Théorbe à cause “ de la longueur de l'instrument, les cordes de métal ne peuvent être “ traitées différemment et supporter d'être montées à la hauteur qu'il “ faudrait.

“ Les théorbes que l'on fait à Rome (lesquels sont appelés *Chitaroni*) “ ont un manche très long, de telle sorte qu'avec le corps, l'instrument “ atteint jusqu'à 6 pieds et demi et 2 pouces. Et le corps n'est pas si “ grand, si large et si incommode à tenir et à manier que celui des “ théorbes que l'on fabrique à Padoue, qui n'ont cependant que “ 5 pieds.

“ Les théorbes à la Romaine (on peut, à Prague, chez un certain “ Martin Schott, en trouver de très proprement et très soigneusement “ faits) n'ont sur le manche où sont les touches que six cordes ou chœurs: “ ceux de Padoue en ont huit. Les uns et les autres ont, adaptées au “ second très long manche, huit autres cordes en dehors de la touche. “ Mais, chaque année maintenant, on imagine des dispositions nouvelles. “ Aussi n'est-il pas nécessaire de rien ajouter de plus.”

Avant ces considérations, qui sont en effet bien suffisantes, Prætorius avait marqué l'étendue et l'accord de ces deux variétés de théorbe. Les voici. La première tablature est celle du théorbe romain, avec six

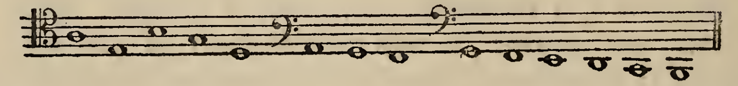
cordes seulement sur la touche : la seconde, celle du théorbe padouan qui en compte huit. [1]



Reprenons maintenant par le détail la description de Prætorius. Nous remarquerons tout d'abord ceci : que pour lui, le théorbe se distingue du luth par la présence d'un second manche, beaucoup plus long que le premier, sur lequel s'attachent un certain nombre de cordes, huit en tout, aussi beaucoup plus longues, par conséquent, que celles placées sur la touche et que les doigts de la main gauche peuvent atteindre. Les huit cordes de ce second manche ne se pincent qu'à vide.

De cette disposition, la raison se comprend d'elle-même. Sans avoir jamais entendu jouer du luth, on soupçonnera, pour peu qu'on y réfléchisse, que la sonorité du registre grave de cet instrument dut toujours être assez défectueuse. La longueur de la partie vibrante des cordes, en effet, n'excède guère 65 à 70 centimètres et de la plus grave (*ut*^{1}) à la chanterelle (*sol*^{3}) il existe un écart de deux octaves et une quinte. Ecart considérable, si l'on fait réflexion qu'entre la 1re et la 4me corde des instruments du quatuor moderne, il n'y a qu'une octave et une sixte, entre la 6me d'une guitare et sa chanterelle tout au plus deux octaves. Encore les cordes graves, maintenant, sont-elles des cordes filées que les facteurs du XVIe et du commencement du XVIIe siècle, du moins en France, ne connaissaient pas encore. [2]

[1] L'accord du Théorbe " pratiqué à Rome " que donne Mersenne est identique à celui du Théorbe romain ou *Chitarone* de Prætorius, à cela près que Mersenne l'indique un ton plus haut.



Cette différence, qui tient peut-être simplement à l'usage de deux diapasons inégaux, est de peu d'importance puisque les intervalles restent les mêmes. A l'exemple des Français qui ont toujours gardé pour le Théorbe l'accord de Mersenne, nous nous en servirons toujours ici pour nos transcriptions.

[2] Il n'est pas facile de savoir à quelle époque précise remonte l'invention des cordes de boyau filées de métal. En France elles n'ont été connues qu'assez tard. Jean Rousseau dans son *Traité de la Viole*, (1687) rapporte que ce fut le violiste Ste-Colombe qui mit chez nous le premier en usage, pour son instrument, les cordes filées d'argent. Mais Piccinini parle déjà de pareilles cordes: "....havendoli rimesso la quinta corda e la sesta e li contrabassi di fila d'argento..." Il est vrai que, dans sa pensée, ce perfectionnement ne semble s'appliquer qu'au chitarrone monté de " corde di cetra ", c'est à dire comme la cithare, de cordes métalliques. Cet instrument qu'on appelait " Pandora " était en usage particulièrement à Bologne et renommé pour la suavité de ses sons.

On sait que l'expérience démontre que le son d'une corde tendue est d'autant plus beau que cette corde approche davantage de son point de rupture. Donc pratiquement, pour obtenir un timbre caractérisé, il faut une tension énergique. Rien n'était plus aisé pour les cordes aigues du luth. Au contraire, pour les basses, cette tension n'eût été possible qu'avec des cordes d'un diamètre très fort. Mais on ne peut augmenter à volonté le diamètre qui doit toujours demeurer dans un certain rapport avec la longueur pour que le son produit soit artistiquement utilisable.

La longueur des cordes d'un violoncelle excède certainement celle des cordes d'un luth et la corde (non filée) la plus grave de ce violoncelle ne donne que le *ré*^{1} tandis qu'il fallait, au luth, descendre jusqu'à l'*ut*^{1} ! Aussi, quoique les contemporains n'en aient rien dit, nous pouvons affirmer que ces basses du luth, forcément très peu tendues, ne pouvaient donner qu'un son maigre et sans portée.[1] Et c'est évidemment pour dissimuler en partie ce défaut, qu'on imagina de bonne heure d'employer des cordes doubles, l'une à l'octave de l'autre, pour ces basses. Artifice analogue à celui d'un organiste qui ajoute le prestant de 4 pieds à un bourdon de 8 un peu sourd, pour donner l'illusion d'un timbre plus robuste et plus plein.

Grâce à son second manche, le théorbe s'enrichissait de basses d'une longueur presque double de celles du luth. Certainement, ces grosses cordes devaient avoir, avec une sonorité volumineuse, une durée de vibration considérable. A côté de ce registre sonore et vigoureux, il ne fallait pas que les cordes du médium, restées fixées au premier manche, parussent trop faibles. On augmenta donc sensiblement le volume de l'instrument. Les théorbes sont d'un module toujours plus fort de beaucoup que les luths.[2] Cela apparaît clairement dans les figures gravées du

[1] Il est juste de faire remarquer cependant que les cinq dernières cordes n'étaient guère touchées qu'à vide. On pouvait donc leur attribuer un diamètre sensiblement plus fort que cela ne serait faisable sur un violoncelle, par exemple: les cordes trop grosses relativement à leur longueur donnant un son d'autant plus défectueux que la main gauche les raccourcit davantage en arrivant aux positions élevées.

[2] " Le théorbe, écrit l'Anglais Thomas Mace (*Musick's Monuments*, 1676) sert principalement pour jouer " avec la voix ou en concert. C'est un luth *du plus grand module* et nous augmentons beaucoup encore " l'ampleur de ses sons en y adaptant un long manche pour accroître la sonorité et la plénitude des Basses ou " Diapasons, ce qui est d'un grand ornement avec la voix ou en concert. "

Toutefois, Mace n'approuvait pas les dimensions excessives données au second manche de certains théorbes. Outre que l'éloignement des chevilles rendait l'accord incommode, l'instrument y perdait quelque chose de son égalité. " Ces cordes basses démesurément longues, dit-il, sont trop retentissantes et étouffent les " dessus. Ou si, pour bien faire, vous les pincez aussi doucement qu'il se puisse, alors le son ne semble plus de " la même nature que celui des cordes plus courtes et l'on dirait qu'il provient d'un autre instrument. "

Il va sans dire que tout ceci ne s'applique qu'au véritable théorbe du XVIIe siècle. Au XVIIIe, on se sert, un peu comme instrument de fantaisie analogue à la guitare, de petits théorbes dont les dimensions, l'accord, la sonorité et l'emploi ne sont plus du tout pareils.

livre de Prætorius, figures exactement mesurées et dessinées à l'échelle.

En s'y rapportant, on trouvera que la longueur de la partie vibrante des cordes, pour le luth ordinaire (*Chor Laute*) n'excède pas 2 pieds 2 pouces, $0^{m}70$ environ), tandis qu'elle atteint 2 pieds 7 pouces ($0^{m}85$) pour le luth théorbé (*Testudo Theorbata*, Archiluth), 3 pieds 2 pouces ($1^{m}04$) pour le *Chitarrone* ou Théorbe à la romaine et enfin, près de 3 pieds et demi ($1^{m}15$) pour le Théorbe padouan. Ceci bien entendu, pour ces derniers instruments, ne se rapporte qu'aux cordes du premier manche.

De ces grandes dimensions de l'instrument, la première conséquence était l'écartement des touches, nécessitant une extension des doigts telle que les passages de vitesse devenaient impossibles ou du moins difficiles. " On ne peut y pratiquer ni coloratures ni diminutions, dit Prætorius. Et Thomas Mace renchérit encore. " Le théorbe, écrit-il, est de trop grand module pour l'exécution (des pièces ordinaires du répertoire du luth) : car ces sortes de morceaux sont d'ordinaire beaucoup plus rapides et plus mouvementés que les parties que l'on fait entendre dans les concerts ou dans l'accompagnement de la voix ". Comme le théorbe est alors ordinairement chargé de la basse fondamentale, si l'artiste qui le joue en possède bien la pratique ainsi que celle de la théorie de la musique, il en saura assez pour satisfaire les auditeurs. [1]

Au fond, cette incommodité est de peu de conséquence. [2] L'impossibilité de tendre suffisamment la chanterelle et la seconde corde pour les amener au diapason véritable, d'où s'ensuivait la nécessité de leur transposition à l'octave grave, avait une importance autrement digne de remarque. Même en considérant le théorbe comme un simple instrument

[1] Mace relève encore un autre inconvénient du théorbe au point de vue du jeu des pièces de musique. Les vibrations des cordes dans la dernière octave (qui ne se joue qu'à vide) se prolongent trop. Il s'en suit de la confusion dans les marches de basse, le son d'une corde n'étant pas encore éteint quand on pince la suivante, Cela cause des discordances désagréables.

Certains luths français même, de trop grand modèle au gré du musicien anglais, n'étaient pas exempts de ce défaut.

[2] Un autre changement également négligeable, au point de vue où nous sommes ici placés, c'est l'abandon, à peu près général, des cordes doubles. La plupart des théorbes ou chitaroni ne sont montés que de cordes simples, surtout pour ce qui regarde les basses. La sonorité, évidemment, était assez ronde et assez pleine pour qu'il n'y eut pas besoin de ce redoublement, dont le moindre inconvénient était de charger outre mesure la caisse de l'instrument et surtout de compliquer étrangement l'accord.

" Un luthiste à l'âge de 80 ans, dit plaisamment Matheson, a bien passé 60 ans de sa vie à s'accorder. Et " ce qui est pire c'est que parmi cent joueurs, il est difficile d'en rencontrer deux capables de le faire convena- " blement... Et l'on m'a dit qu'à Paris, il en coûte autant d'entretenir un luth en bon état, que de nourrir un " cheval ". (*Das neu erröffnete Orchester*, 1713).

Cependant, Mace se chargeait de tenir les luths toujours prêts pour l'exécution moyennant 3 shillings par trimestre. Pour les monter la première fois de cordes, il prenait 10 shillings seulement.

d'accompagnement, ce changement dans l'accord allait bouleverser entièrement les habitudes anciennes. [1]

Il supprime d'abord tout le registre aigu auquel atteignait facilement le luth. Sur le théorbe, la corde la plus élevée n'est plus la première, ni la seconde, mais la troisième. Or dans l'accord français cette troisième corde donne le *si* du médium : En la supposant jouée sur sa position la plus haute, que représente la lettre *l* de la tablature, on obtient seulement ce *la :* lequel marque donc la limite extrême du théorbe dans le haut. La chanterelle du luth atteindrait le *fa*, à la sixte mineure supérieure.

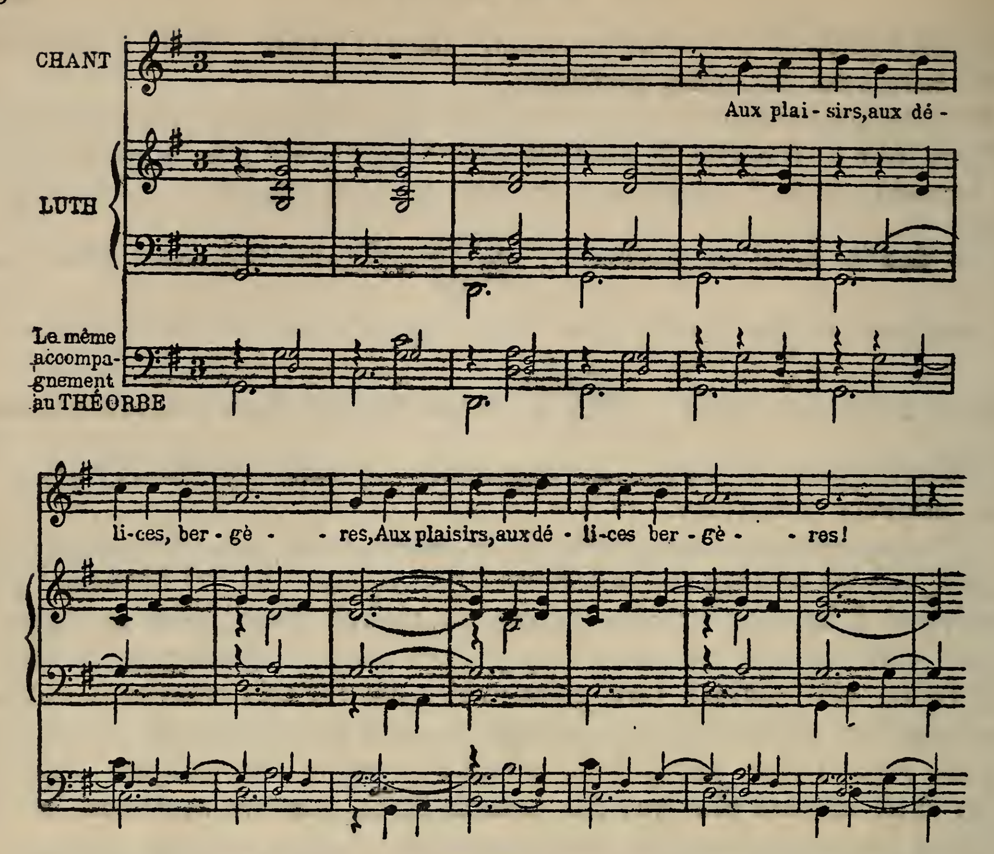
Pratiquement, la nécessité de se servir aussi des deux premières cordes, impose ordinairement à cette troisième une étendue beaucoup plus restreinte. L'harmonie toute entière se trouve donc confinée dans le grave. Comme elle ne saurait étager ses parties diverses à de grands intervalles, elle devient forcément très serrée et très compacte. Il n'est plus possible de dessiner clairement, comme sur le luth, la marche de chaque voix. Toute polyphonie effective, même très simple, disparaît donc. Il ne subsiste plus que des accords isolés, souvent assez mal liés les uns avec les autres, si on les examine transcrits dans notre notation.

Au surplus, un exemple sera ici plus démonstratif que toute explication. Que devenait, jouée au théorbe (comme cela dut se faire à chaque instant), une de ces tablatures de luth qui, sous la mélodie d'un air de cour, reproduisent si fidèlement les parties vocales qui pourraient, si l'on voulait, l'accompagner ? Le début de la chanson connue de Guesdron, *Aux plaisirs*, *aux délices*, *bergères*, va le faire comprendre immédiatement. [2]

[1] Il semble qu'en Angleterre au moins on se soit servi de théorbes où la Chanterelle seule était transposée à l'octave. Mace insiste surtout sur cette transposition de la Chanterelle. " Aucune corde, dit-il, ne serait assez forte pour arriver jusqu'au véritable diapason sur un aussi grand instrument. Faute d'une petite corde de dessus, la grâce et la légèreté des pièces mélodiques s'évanouit toute entière et les airs sont fort altérés."

Il ajoute d'ailleurs que, sur certains théorbes, on est également obligé de baisser la deuxième corde aussi d'une octave.

[2] Pour cet exemple, comme pour ceux que je donnerai plus loin, je n'ai pas cru devoir, pour le Théorbe, réaliser la transcription sur deux lignes. Ce serait d'ailleurs peu commode et le plus souvent inutile. Pour plus de clarté, j'écris ce qui revient aux deux premières cordes transposées à l'octave en notes plus petites, la queue toujours dirigée vers le haut.



De quelle façon, ainsi rendue, se trouve déformée l'élégante et précise harmonie de Guesdron, cela apparait du premier coup d'œil. Et cette version nous révèle en même temps quels seront les caractères de l'accompagnement réalisé au théorbe : 1° la gravité générale de l'ensemble, le diapason ne s'élevant jamais au delà des premières notes de l'octave du médium; 2° la confusion des parties, à peu près impossibles à discerner désormais dans les accords pleins et serrés à quoi s'est réduite la polyphonie primitive.

Que l'on objecte la difficulté de bien juger des ressources d'un instrument en le contraignant à exécuter une tablature conçue pour un autre, rien de plus naturel. Néanmoins les caractères que je viens de déterminer subsistent tout pareils dans la musique écrite proprement pour le théorbe. Je ne parle point ici des pièces pour l'instrument seul, dont un certain nombre subsistent. Mais en ce qui regarde l'accompagnement, on avait senti si bien l'impossibilité de confier au théorbe autre chose qu'une réalisation harmonique abstraite, exempte de toute figuration définie, qu'on

renonça presqu'immédiatement à l'exacte notation de la tablature. On touche le théorbe " sur la partie ", suivant l'expression du temps. C'est à dire que sur une basse, chiffrée ou non, l'exécutant fait entendre *impromptu* les accords que lui suggèrent son sens musical, son expérience ou les règles empiriques que rédigent les professionels à l'usage des simples amateurs. Les méthodes de théorbe, comme nous dirions, sont surtout des traités d'accompagnement. Telles apparaissent du moins celles de Nicolas Fleury (1660) d'Angelo Michele Bartolomi (1669), de D. Delair (1690).[1]

Le chapitre que Thomas Mace, en son livre, consacre au théorbe, est au contraire appliqué plutôt à ce qui regarde l'exécution des pièces. Ce qui, dans les traités français, a rapport à la théorie harmonique ne nous intéresse pas pour le moment. Aux considérations générales se mêlent toutefois quelques détails techniques, assez propres à nous donner une idée de ce que fut la réalisation pratique de ces accompagnements: ne serait-ce que les exemples nombreux, notés tout au long en tablature.

Le livre d'Angelo Michele Bartolomi nous sera particulièrement profitable, en dépit d'une concision qui ne gênait certes pas les contemporains, lesquels n'y cherchaient point la même chose que nous. " *Cette Table*, dit un bref avertissement, *a été composée pour apprendre à toucher le Théorbe sur la Partie ; on y a réduit par Méthode les Règles qui se peuvent trouver dans les Basses Continües*, *en sorte que ceux qui sçavent la Musique et ceux qui ne la sçavent pas*, *y trouveront également de la facilité pour toucher toutes sortes d'Airs à Livre ouvert...* " C'est ce mérite théorique et pédagogique qu'appréciait évidemment le maître de musique de la Ste Chapelle, René Ouvrard, quand il communiquait, sur sa demande, le manuscrit de l'auteur, encore inédit, à son correspondant Claude Nicaise, chanoine de Dijon.[2]

[1] *Méthode pour apprendre facilement à toucher le Théorbe sur la Basse continüe par* NICOLAS FLEURY, *ordinaire de la Musique de son Altesse Royale Monseigneur le Duc d'Orléans...* Paris, Robert Ballard, 1660.

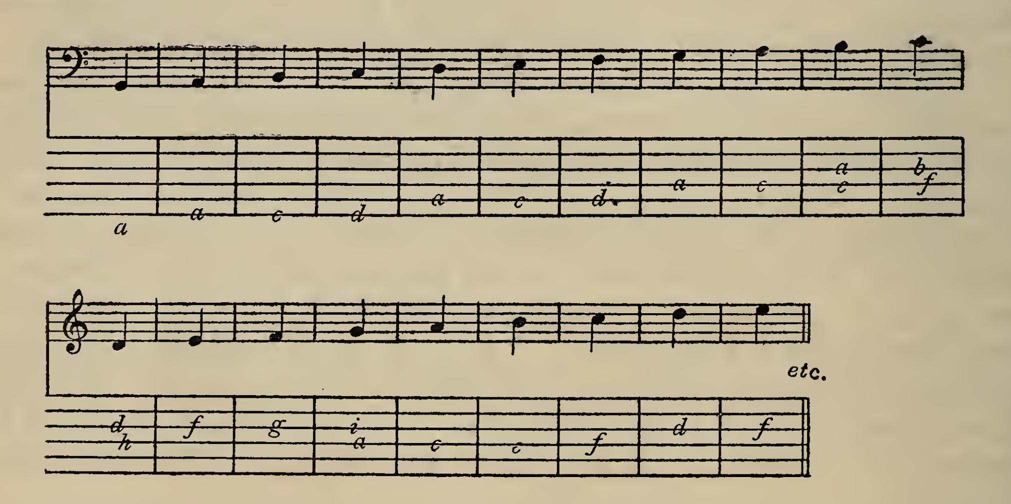
Table pour apprendre facilement à toucher le Théorbe sur la Basse continüe, composée par ANGELO MICHELE BARTOLOMI, *Bolognese...* Paris, Robert Ballard, 1669.

Traité d'accompagnement pour le Théorbe et le Clavessin, qui comprend toutes les Règles nécessaires pour accompagner sur ces deux Instruments, avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leur conviennent. Il enseigne aussi à accompagner les basses qui ne sont pas chifréez, composé par D. DELAIR.., *A Paris chez l'Auteur...* 1690.

[2] " ... Je suis ravy que vous ayez eu du désir pour ce dernier [le manuscrit] que je vous envoye, qui est l'ouvrage del Sig. Angelo Michel, le plus habile sans doute pour le Tuorbe et principalement pour joüer sur la partie, que nous ayons en France et en Italie... Le manuscrit d'Angelo Michel est un thrésor dont il a fait part à un amy qui me l'a presté pour vous l'envoyer et que vous pourrez garder tant qu'il vous plaira... Mons. Malteste vous dira que le Sr Angelo l'a voulu faire graver chez Ballard et peut estre y mettre quelque discours

Fort heureusement pour notre étude, de nombreux tableaux notés (le livre ne consiste guère même qu'en cela) nous révèleront les particularités d'écriture qu'entraînait la disposition de l'instrument. Progressivement, l'auteur expose de la sorte le doigter des notes simples de la gamme, celui des intervalles et des divers accords. Puis, prenant chaque ton en particulier, il note les harmonies qui conviennent à chacun, les différentes cadences avec la façon de les lier et de les résoudre de la meilleure manière et de la plus commode. De l'examen de ces tablatures, on peut déduire d'utiles conséquences.

En indiquant l'accord du théorbe, Angelo Michele ne dit nulle part que les deux premières cordes fussent descendues d'une octave. Et en effet, c'était une chose que tout le monde savait. Mais quand il rapporte les notes de la gamme à la tablature, la preuve de cette transposition apparaît avec évidence.

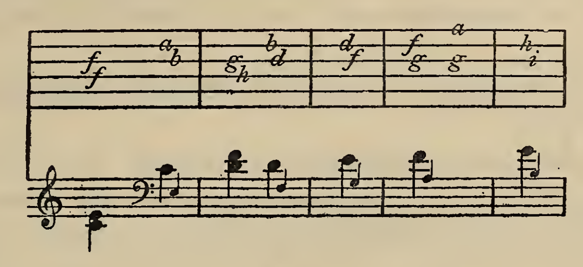


Les lettres marquées et les cordes choisies font assez voir qu'à partir du *sol* (de la clef de sol) on reprend la gamme à l'octave inférieure. [1] Mais cette transposition, théoriquement, est supposée inexistante. On n'en tient

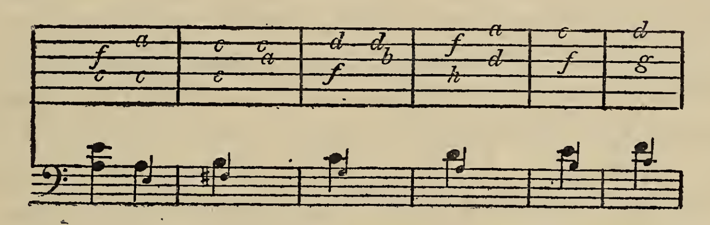
ou instruction. Mais ils ne se sont pas accordés." (Lettre du 16 Juillet 1666.) (Bibl. Nat. MS. Franç. 9360, n° 3)
L'entente avec l'éditeur, qui n'avait pu se faire en 1666, avait fini par avoir lieu trois ans plus tard, comme on le voit.

[1] La *Méthode* de Fleury, qui d'ailleurs est destinée à apprendre l'accompagnement à ceux qui déjà savent jouer de l'instrument, ne dit rien non plus du véritable diapason des cordes supérieures.
Le *Traité d'Accompagnement* de Delair est plus explicite. " Sur le Théorbe, écrit-il, il n'y a point de clef de Dessus, d'autant que cet instrument n'a pas assez d'étendue dans le haut pour fournir à l'étendue des dites clefs. Mais on supplée à ce défaut en prenant les notes du dessus une octave plus bas."

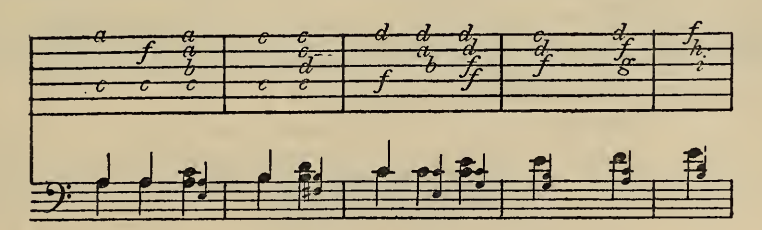
pas compte dans la pratique. Les intervalles ou accords réalisés entre le 3me et 4me cordes et la 1ere ou la 2me, dans les tableaux de Michele, gardent le nom qu'ils auraient si les deux cordes supérieures étaient à leur vrai diapason. Voici, pour lui, des tierces :



Ou des quintes :



Ou encore des octaves et ce qu'il appelle des " accords parfaits naturels par ♭ quarre " autrement dit des accords parfaits.



Nous reviendrons sur ces renversements qui, déjà, nous paraissent assez étranges et qui le sont en effet. Si grandement même qu'on a peine à croire qu'ils n'aient pas été, dans la pratique, exposés moins crûment grâce à quelque artifice. Mais reprenons notre premier tableau, celui où les notes de la gamme sont rapportées à la tablature.

Constatons que Michele n'a marqué, pour la 6me et 5me corde, les lettres que jusqu'au *d*, c'est à dire jusqu'à la note immédiatement voisine de l'intonation à vide de la corde supérieure. Au contraire il pousse jusqu'à

l'*h* pour la 4me. De *a* à *h* cela fait une quinte : *sol-ré*, tandis qu'on aurait pu, après le *c* (*la*), continuer sur la 3me corde, *si*.

Or, si nous examinons tous les exemples de basse continue réalisée que donnent Michele, Fleury et Delair, nous y trouverons que ces basses ne dépassent pas le *ré* supérieur de la clef de *fa* (*h* sur la quatrième corde du théorbe).[1]

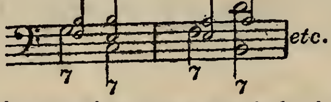
D'après la tablature, ces basses sont toujours assignées aux cordes 4, 5, 6, jamais à la 3me. [2]

Que sigifierait ce parti-pris, s'il ne révélait pas une règle pratique d'exécution ? Règle qui peut se formuler de la sorte : Sans tenir compte des deux supérieures transposées, on se réservera toujours au moins une corde accordée à son diapason normal pour faire consonance avec la basse.

A cet usage, il y a sans doute une raison. Très probablement les deux cordes transposées devaient avoir une sonorité sensiblement plus faible que les autres, étant certainement moins tendues.[3] Elles étaient donc surtout convenables au remplissage. Pour obtenir un effet de plénitude suffisante, il fallait qu'au moins l'un des intervalles de l'accord fut donné par une corde montée à sa juste hauteur. Voilà pourquoi on évitera de faire dépasser à la basse l'étendue praticable de la quatrième corde.

Cette moindre tension des deux premières cordes déterminant une sonorité plus faible et plus sourde contribuait sans doute à rendre plus acceptables les singuliers renversements que j'ai déjà signalés, lesquels ont pour effet de placer la note de basse au-dessous ou au milieu de l'accord qu'elle détermine. Angelo Michele n'hésite pas à donner, à chaque instant, des réalisations telles que celles-ci :

" Manière de faire les septièmes par saut. "



[1] Cette particularité est très visible dans certaines œuvres musicales dont les accompagnements sont spécialement destinés au Théorbe. On ne trouvera que bien rarement des *ré* au-dessus des portées de la clef de *fa* dans les basses des *Nuove Musiche* de G.Caccini. En revanche les notes graves de la première octave y abondent plus que partout ailleurs. Ce sont ces pièces, ou d'autres telles, qu'il chantait au son de son chitarone d'ivoire : elles sont donc écrites en conséquence, en vue des meilleurs effets de l'instrument.

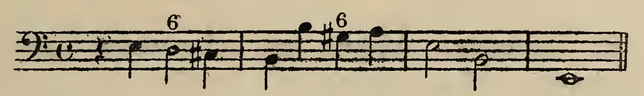
[2] Delair constate implicitement cet usage constant, quand il recommande au théorbiste débutant d'exécuter, pour s'exercer, des dessus seuls ou des basses seules, qu'il jouera, dit-il, sur les 4e, 5e et 6e cordes seulement.

[3] Cela paraît certain, encore que l'on ne nous en dise rien. Voici le diapason réel des cordes 1, 2, 3, 4 : Comme évidemment on ne pouvait pas plus qu'aujourd'hui multiplier à l'infini les types de cordes, il fallait prendre sans doute le même pour le *la* (1) et le *si* (3), pour le *mi* et le *sol*. La chanterelle et la seconde (celle-ci surtout), demeuraient donc plus faiblement tendues.

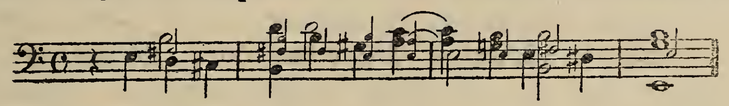
" Pour lier et résoudre les 7[mes] et 6[mes] par *b* mol. "



Etant donné cette basse :

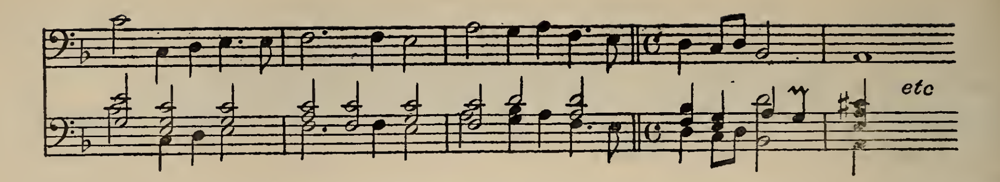


il ne sera pas choqué de disposer de cette manière son harmonie :



Rien ne serait plus aisé que de multiplier les passages de cette sorte. Au reste, pour qu'on puisse bien se rendre compte avec quelle profusion ces bouleversements harmoniques se trouvent partout prodigués, j'emprunterai à Nicolas Fleury un fragment plus étendu. C'est un " exemple général " donné pour bien montrer " de quelle manière il faut que les accords soyent couchez..." Voici la basse (qui n'est pas chiffrée) avec la transcription de la tablature.





Il faut bien l'avouer. Même en admettant que la différence de sonorité des deux cordes supérieures rendit ces croisements moins choquants, et qu'on put percevoir, tant bien que mal, au milieu de leurs consonances un peu estompées, la marche de la basse, une harmonie pareille paraît barbarie véritable. Dans beaucoup de cas tout au moins, ainsi qu'il ressort de ces exemples, l'effet est non seulement d'une gaucherie et d'une lourdeur extrême, mais même tout à fait incorrect. Quand le mouvement de la basse détermine une cadence, la transposition de la quinte au-dessous de la tonique de l'accord parfait (voyez les deux mesures du 3 temps dans "l'exemple général" de Fleury) laisse le sens tonal en suspens. Et nous avons peine à imaginer qu'on se soit satisfait d'une pareille réalisation.

Les textes sont là cependant et difficiles à recuser tout à fait.

Il est croyable pourtant, que, dans beaucoup de cas, on doublait la basse à l'octave grave, quand on ne la jouait pas une octave au-dessous de la note écrite. La série des cordes diatoniques à vide du second manche facilitait cette façon d'exécuter. Si nos trois manuels français ne disent rien de précis à ce sujet, on trouve ailleurs quelques indications assez significatives. Mace, par exemple, commence son chapitre relatif au théorbe en exposant, en tablature, diverses positions de l'accord parfait, majeur ou mineur, sur chacune des notes de la gamme : de *sol*[1] jusqu'à *fa*[2]. Après quoi il ajoute : " En joignant un diapason (c'est ainsi qu'il désigne les cordes basses du second manche, ce que les Français appellent le Grand Jeu) à chacune de ces positions, on embellira grandement la sonorité tout en la variant beaucoup. Cela procurera aussi de grands avantages en rendant la main (gauche) plus libre en une infinité de cas.[1]" Piccinini s'exprime à peu près de même. Il note, parmi les avantages

[1] Mace, qui envisage toujours l'instrument en virtuose, a raison d'insister là-dessus. Déjà, au début de son livre, sous ce titre "The lute made easy", il avait fait ressortir l'utilité et la commodité, pour le doigter, qu'avaient apporté au luth moderne l'adjonction des cinq dernières cordes (diatoniques). Les anciens, privés de cette ressource, devaient toujous occuper un doigt de la main gauche à tenir, sur les touches, la note de basse. Ils se trouvaient, dit-il, en présence de difficultés d'exécution bien plus grandes, pour les traits et les accords.

du chitarone, la commodité de toucher les cordes de basses à vide (*gli Contrabassi*), ce qui augmente l'effet et facilite l'exécution. Mais il est iuste de ne pas oublier que l'un et l'autre sont des instrumentistes et ont en vue bien plutôt les pièces que l'accompagnement.

On aimerait donc que Michele, Delair ou Fleury eussent été là-dessus plus explicites. Delair, il est vrai, dit bien quelque part que les cordes basses servent "seulement à remplir" ce qui, à la rigueur, explique qu'on ne les voit presque jamais figurer dans les tablatures, si n'est dans les cadences finales. Les trois auteurs s'accordent généralement, à cette place, pour écrire dans la partie, une ou deux notes de basse à l'octave grave. Mais ce n'est point là que leur présence, à notre goût, serait le plus nécessaire.

(A suivre.) H. QUITTARD.



C'est un homme plutôt petit, d'apparence débile, d'une nervosité extrême. [1] Une longue figure rasée, un crâne pointu surmonté par des cheveux très noirs, un front extraordinairement élevé. Sous ce front, derrière de grandes lunettes, brillent d'un éclat étrange deux yeux de couleur foncée qui confèrent au visage une expression de volonté inflexible, encore accentuée par un nez fort et par un menton très saillant. Une bouche fine, quasi féminine, souvent animée par un sourire un peu enfantin et d'une grande bonté, forme un profond contraste avec la dure énergie du haut de ce visage perpétuellement agité par des " *tics* " innombrables.

Gustav Mahler est né le 7 Juillet 1860, à Kalischt, village situé près

[1] Je dois plus d'un renseignement contenu dans cet article, au remarquable essai de M. Richard Specht, sur Mahler, paru à Berlin dans les " *Moderne Essays* " en 1905, et aux études courageuses publiées dans l'*S. I M.* sous la signature de William Ritter.

d'Iglau, en Bohême. Ses parents étaient des marchands peu fortunés qui l'envoyèrent étudier, d'abord aux gymnases d'Iglau et de Prague, puis à Vienne, où il fut élève de philosophie de Matura et suivit les cours du Conservatoire en même temps qu'Hugo Wolf.

Parmi les légendes qui circulent sur le compte de Mahler, il en est une particulièrement erronnée, et qu'il importe de détruire : je veux dire celle qui voudrait faire croire qu'il a été élève de Bruckner. Rien n'est plus grossièrement inexact : s'il est vrai que Mahler a fait parfois partie du groupe de jeunes gens qui approchaient le vieil organiste, il est absolument faux qu'il ait reçu le moindre enseignement de celui-ci.

Entre 1882 et 1888, Mahler fut successivement "*Theaterkapellmeister*" à Hall, Olmütz, Laibach, Cassel, Prague (où il monta la *Tétralogie*) et Leipzig. En 1888 il prit la direction de l'Opéra de Hambourg. Il conserva cette place jusqu'en 1897, lors de sa nomination au poste de directeur de l'Opéra de Vienne. Il démissionna en 1908 et fut directeur à New-York pendant l'hiver 1908-09. Il a été encore appelé là-bas au mois d'octobre dernier, pour diriger les 46 concerts de la *New Philharmonic Society*, fondée expressément pour lui. Paris ne l'a encore vu diriger qu'une seule fois, en 1900, au Trocadéro, à la tête de son orchestre de Vienne.

Telle est, à l'heure présente, la carrière du chef d'orchestre. Parlons maintenant du compositeur.

L'œuvre de Mahler se compose : 1°. de trois recueils de *lieder* avec piano ; 2°. de deux séries de *lieder* avec orchestre ; 3°. d'une ballade : "*Das klagende Lied*" pour *solo*, chœurs et orchestre (commencée en 1878 et finie en 1880) ; 4°. de *huit* symphonies, dont la première (qui est en réalité une *cinquième*, car l'auteur a déchiré les partitions de *quatre* symphonies juvéniles) date de 1888. Une *neuvième* symphonie est actuellement en voie d'instrumentation. Il est impossible de songer à analyser ici toutes ces œuvres. Je me contenterai donc d'essayer de donner une idée de la personnalité du symphoniste qui, *seul*, depuis la mort de Beethoven, a eu l'audace de s'engager dans la route que la Neuvième Symphonie avait ouverte, et a su ainsi conquérir définitivement à la symphonie cette liberté illimitée des formes, cette puissance et cette variété d'expression, cette universalité de langage, que Beethoven avait atteint dans l' "*Ode à la Joie*" et les derniers quatuors. Tout cela magnifié encore par un luxe de moyens techniques inconnu jusqu'à nos jours.

Ensuite, je parlerai de la 2me Symphonie, dont Paris attend en ce moment la révélation.

De l'aveu de Mahler lui-même, il existe trois " *manières* " bien caractérisées dans son œuvre. A la première manière appartiennent les 4 premières symphonies, dont la 2me et la 3me sont avec chœurs ; à la seconde, les 5me, 6me, 7me, et 8me (cette dernière avec double chœur, double quatuor vocal et chœur d'enfants), tandis qu'avec la 9me commence un troisième style. Ne connaissant pas cette dernière symphonie, j'ignore en quoi consiste cette nouvelle manière, et ne puis parler que des deux premières.

Ce qui frappe, *à priori*, dans toute œuvre de Mahler, en dehors de cette liberté absolue de forme dont j'ai parlé plus haut, c'est la richesse et la variété de l'imagination. On ne saurait en effet rien rêver de plus dissemblable que les diverses parties qui composent une quelconque de ses symphonies. Variété incessante, imagination prodigieuse : voilà les premières impressions qui se dégagent de cette musique étrange, dans laquelle une main de fer réunit et amalgame en un tout harmonieux les éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques les plus apparemment inconciliables. Le " *Prater* " s'y confond avec la Hongrie, et tous deux tendent la main à Prague. Même la technique est variable et déconcertante au plus haut degré : dans la 3me Symphonie, par exemple, une première partie cyclopéenne, monstrueuse, apocalyptique, paraissant édifiée avec des blocs énormes, est suivie d'un " *quasi Minuetto* " d'un précieux raffinement, d'une élégance d'écriture, d'une grâce musicale qui ne peuvent se dépasser. Il y a quatre autre parties dans cette symphonie, et chacune est encore un monde nouveau....

Une caractéristique de l'art de Mahler qui se remarque aussi immédiatement, et qui n'est certes pas la moins attachante, c'est la grande *bonté* de cette musique. Par là, Mahler peut atteindre les fibres les plus secrètes de notre cœur, et se rapproche souvent de Beethoven, qu'il rappelle aussi par la chasteté ; car il semble que cet homme puisse exprimer tous les sentiments humains, à l'exception de l'amour sexuel, dont on chercherait en vain une trace dans toute son œuvre.

Mais il est un autre musicien dont il se rapproche à un égal degré : Schubert. Il le rappelle par l'invention mélodique, par la grâce mélancolique des fréquents " *ländler* " qui traversent ses œuvres, enfin par la naïveté touchante de certaines mélodies. Beethoven et Schubert : voilà les deux vrais maîtres de Mahler.

Sans doute, il est facile de trouver dans les œuvres de la première manière des bribes d'influence d'Haydn, Mendelssohn, et même (très rarement) Liszt. [1] Mais ces faibles réminiscences ne sauraient en rien diminuer l'étonnante originalité de Mahler.

Laissons les musicastres qui font profession de rechercher la paternité des petites formules mélodiques ou harmoniques poursuivre leur carrière, et pensons au mot du vieux Brahms sur les " *réminiscences* " beethoveniennes du *finale* de sa première symphonie : " *das merkt jeder Esel* " ! [2]

Inutile de dire que la musique de Mahler est extrêmement " *contrapontique :* " un orchestrateur tel que lui ne saurait envisager la polyphonie que comme la seule raison d'être de l'orchestre. Mais son écriture contrapontique est, elle aussi, très spéciale et bien à lui : on y rencontre souvent des parallélismes de quartes ou de quintes, qui sont extrêmement sonores.

L'harmonisation (je prie qu'on m'excuse l'emploi de ce terme ridicule, mais je ne lui connais pas d'équivalent en français) est infiniment expressive ; assez simple dans les œuvres de la première manière, elle devient beaucoup plus complexe dans la seconde série des symphonies. Elle ne ressemble à aucune autre précédente.

Les rythmes sont extraordinairement variés : mais il en est deux sortes que Mahler affectionne tout particulièrement : les rythmes énergiques de marches militaires, et ceux si captivants des " *ländler* " autrichiens. Ces deux rythmes se retrouvent dans toutes ses œuvres,

Le vocabulaire thématique, éminemment personnel dans la seconde manière, l'est peut-être moins dans la première, quoiqu'aucun thème n'y ressemble à un thème quelconque d'un autre auteur. J'entends dire par là, qu'on trouve moins fréquemment, dans les premières symphonies, quelqu'une de ces mélodies " *toutes pleines de la sève autrichienne, mais scandées, rythmées, articulées comme avec de fortes têtes d'os, d'une façon qui n'est qu'à Mahler* ", comme l'a dit si éloquemment M. William Ritter. Mais si certains des thèmes susdits ont l'apparence extérieure de thèmes beethoveniens ou schubertiens, principalement dans les " *adagi* ", la pensée intérieure est personnelle au plus haut degré.

Il est absolument impossible, dans un espace aussi limité, de donner une idée de la multiplicité des formes qu'emploie Mahler dans ses sym-

[1] Il est curieux de ne jamais rencontrer dans cet œuvre colossal, un souvenir, si faible soit-il, de Wagner ; il n'y a pas plus de Wagner dans Mahler, que si Wagner n'avait pas existé.

[2] " Tous les ânes font cette remarque ".

phonies. Des huit que je connais, une seule affecte la vieille forme traditionnelle (avec peu de liberté) ; c'est la 6me, qui est divisée en quatre parties : Allegro, Scherzo, Adagio, Finale. Dans la 4me, les trois premières parties pourraient se réclamer de l'ordonnance classique, mais le *finale*, un véritable *lied* chanté par une voix de soprano, s'en écarte absolument. Quant aux autres symphonies, autant de parties, autant de plans différents.

Mahler entend la parole " *Symphonie* " dans son acception la plus large : pour lui, cette forme de composition doit comprendre tout ce que la musique peut exprimer par tous les moyens sonores ; et, en effet, ses symphonies à lui sont des sortes d'immenses fresques dont fait souvent partie la parole chantée, sans que pour cela la musique cesse un seul instant d'être de la musique pure, car il n'est pas aujourd'hui d'adversaire plus irréductible de la "*musique à programme*" que Mahler. On connaît le projet de Beethoven pour une "*Dixième Symphonie*", qui fut retrouvé après sa mort : "*Adagio cantique. — Chant religieux pour une symphonie, dans les anciens modes* (*Alleluja*), *soit d'une façon indépendante, soit comme introduction à une fugue. Faire entrer les voix une à une. Répéter l'adagio dans les derniers mouvements. Pour texte d'un adagio, un mythe grec. Dans l'allegro. fête à Bacchus.*" Cet extraordinaire plan montre suffisamment quelles étaient les intentions du Maître pour la *Dixième ;* d'ailleurs il disait qu'il voulait y accomplir "*la réconciliation du monde moderne avec le monde antique.*" Ne croirait-on pas en lisant ce plan, retrouver presque fidèlement l'esquisse de la 3me Symphonie de Mahler ? Dans tous les cas on peut hardiment affirmer que Mahler, a, *seul* de tous les symphonistes post-beethoveniens, osé s'engager dans la voie ouverte par l' "*Ode à la Joie*", et qu'il a voulu continuer et développer ce que Beethoven avait commencé, c'est-à-dire un art symphonique national et universel tout à la fois, libre de toutes entraves dogmatiques, ne suffisant à lui-même, sans programme, sans scène et sans acteurs.

A-t-il véritablement réalisé ses intentions ? Il est bien difficile de juger des œuvres de cette importance qui n'ont pas encore subi l'épreuve redoutable du temps, mais il est permis, dès maintenant, d'admirer la grandeur démesurée d'une pareille conception ; la volonté d'acier dans la réalisation, la puissance de fantaisie et l'énorme invention dont fait preuve l'auteur : tout cela joint à une force, à un équilibre, à une logique de premier ordre, et, de plus, à une science de l'instrumentation qui laisse bien loin tout ce qui a été fait jusqu'à présent.

Certes, une pareille personnalité ne s'impose pas sans des luttes d'autant plus âpres que sa valeur est plus grande, et j'avoue volontiers que moi-même, qui puis compter aujourd'hui parmi les admirateurs les plus zélés, ai commencé par être fortement choqué par certains passages de la 3me et de la 6me Symphonies; car Mahler, tout comme Beethoven, n'est pas homme à reculer devant l'emploi d'une vulgarité, si cela est nécessaire à l'expression de son idée. Mais la connaissance approfondie de toutes ses œuvres m'a montré peu à peu que je me trouvais véritablement en présence d'une grande figure de l'histoire musicale, et ces explosions de violence effroyables que je prenais autrefois pour des vulgarités, me paraissent toutes naturelles chez l'homme qui a pu concevoir une œuvre comme la 3me Symphonie.

De toutes façons, la personnalité de Mahler est par trop considérable pour être indifférente : ceci explique qu'en face d'amis qui lui doivent les plus grandes joies de leur vie musicale se dressent des détracteurs impitoyables, le traitant de "*dangereux charlatan*" et de "*plagiaire*". Et, la plupart du temps, ces détracteurs si féroces seraient bien embarrassés si on les obligeait à citer une seule mesure d'une quelconque des huit symphonies ! Je l'ai constaté par moi-même de trop nombreuses fois, particulièrement à Paris, où l'ignorance des musiciens et des critiques (je ne parle naturellement pas de celle du gros public) à l'égard de Mahler atteint des limites stupéfiantes.

L'Association des Concerts Colonne a inscrit au programme du 17 Avril prochain, sous les auspices de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, et avec l'appui des *Amis de la Musique*, la 1re audition à Paris de la 2me Symphonie (avec chœurs), qui sera dirigée par l'auteur en personne. Voilà enfin, pour la première fois [1] une œuvre de Mahler (et non la moindre) exécutée à Paris. J'espère que mon exemple, dont j'ai parlé plus haut, incitera les musiciens et les critiques à étudier à fond l'œuvre avant de l'entendre, et à ne pas juger une pensée de cette importance sur une impression plus ou moins fugitive. Dans les lignes suivantes, je vais m'efforcer de décrire cette œuvre colossale, qu'on a surnommée en Allemagne "*Titan-Symphonie.*"

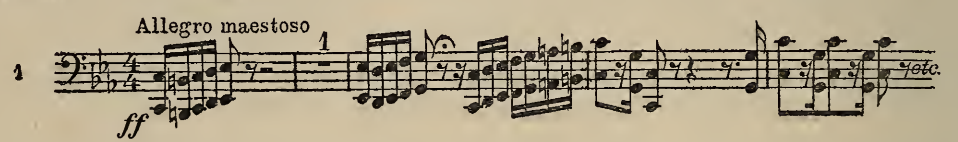
La 2me Symphonie, en *ut mineur*, de Gustav Mahler a été achevée en

[1] Au printemps dernier, M. José Lassalle nous a fait entendre à la salle Gaveau, par le "*Tonkünstlerve-reinorchester*" de Munich, la 1re Symphonie. Malgré la bonne volonté du chef et la qualité de l'orchestre, je n'ai pas reconnu l'œuvre.

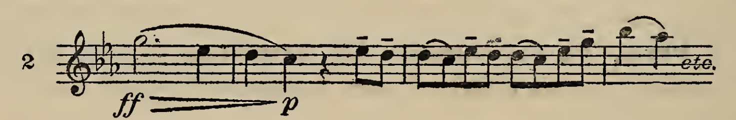
1894. Elle se compose de cinq parties. [1] Voici la nomenclature des instruments de l'orchestre :

4 Flûtes, 4 Hautbois, 3 Clarinettes, 2 petites Clarinettes en mi ♭, 4 Bassons, 10 Cors (6 dans les quatre premières parties), 8 Trompettes (4 dans les quatre premières parties), 4 Trombones, Bass-Tuba, 2 Timbaliers, Cymbales, Grosse caisse, Triangle, 3 Cloches, 2 Tam-tams (petit et grand), Harpes, Orgue et les cordes, plus, pour la partie vocale, un soprano-solo, un contralto-solo et un chœur mixte.

PREMIÈRE PARTIE. Sous un *trémolo* des violons, deux formidables secousses ébranlent la masse des violoncelles et contrebasses, lesquels exposent un thème gigantesque de 40 mesures, violent et agité :



Cette première période et s'exaspère, jusqu'à un cri de désespoir :



et module, quelques mesures après, en la tonalité de *mi majeur*, dans laquelle est esquissé le véritable 2me thème :

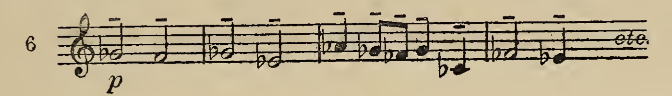


puis, courte reprise du début, et ensuite apparition de deux autres motifs épisodiques :



[1] La grande partition, les parties d'orchestre et l'arrangement pour piano à quatre mains, sont publiés chez Joseph Weinberger, à Vienne. Une petite partition d'orchestre (format de poche) existe dans l' " *Edition Universelle.* "

Nous voici en sol mineur. Peu à peu les fureurs de tout ce début s'apaisent, et voici s'élever, aux violons, le deuxième thème (B) en *ut majeur*. Suit un court épisode de calme, de trêve. Mais de nouveau les basses grondent sourdement, suivant les rythmes du début. La bataille recommence. Une sorte de développement (si l'on peut appeler cela un développement) aboutit à un nouveau cri désespéré en fa dièze mineur ; ensuite la lutte se calme de nouveau et tout se perd dans le lointain. Soudain, le terrible début du premier thème retentit en mi ♭ mineur, comme une effroyable menace, suivi d'un silence angoissant. Les basses commencent alors P P, toujours dans la tonalité de mi ♭ mineur, un dessin d'un rythme grave et lourd, qui peu à peu se propage dans tout l'orchestre, encadrant un thème de choral religieux et solennel :

6 

qui reparaîtra dans la dernière partie.

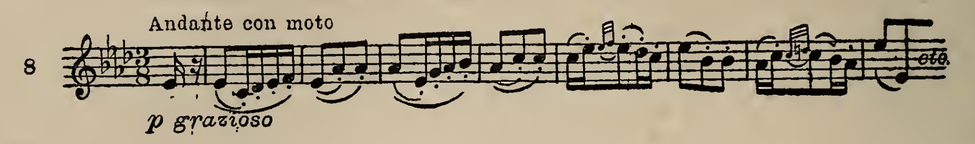
Un immense *crescendo* et une accélération incessante du mouvement mènent à la réexposition du début, presqu'aussitôt suivie du retour du 2me thème, en *mi majeur* cette fois. Une nouvelle trêve de quelques lignes, qui laisse pressentir, à travers un calme apparent, le prochain recommencement des " *choses sérieuses* ". Et en effet, les basses reprennent pour la dernière fois, dans la tonalité initiale d'ut mineur, leur rythmes graves et pesants. Une *coda* héroïque et funèbre monte et se développe peu à peu, jusqu'à un point culminant et décroît ensuite. L'accord d'*ut majeur*, semble apporter quelque consolation après les désespérances de cette si sombre et tragique première partie. Mais l'atroce gémissement des trompettes :

7 

suivi d'une chute chromatique de tout l'orchestre détruit encore cette dernière illusion et termine tout le morceau dans une complète et douloureuse incertitude *modale*.

DEUXIÈME PARTIE. C'est une sorte de menuet. Dans le rythme de l'ancienne danse, le quatuor expose une douce mélodie en la ♭, pleine

d'une grâce et d'une tendresse éminemment autrichiennes, et d'un contour quelque peu schubertien :

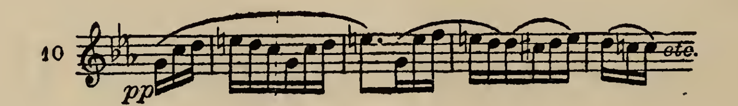


le morceau consiste simplement en trois reprises de cette partie majeure, au milieu desquelles est intercalé par deux fois, un épisode agité en sol dièze mineur, la première fois mystérieux, et violent la deuxième. A la deuxième reprise de la mélodie initiale, les violoncelles dessinent au-*dessous* d'elle une nouvelle mélodie ou contresujet, et à la troisième reprise, les violons reprennent à leur tour cette nouvelle mélodie en la variant, tandis que le premier motif se trouve cette fois être au-dessous, confié aux bois.

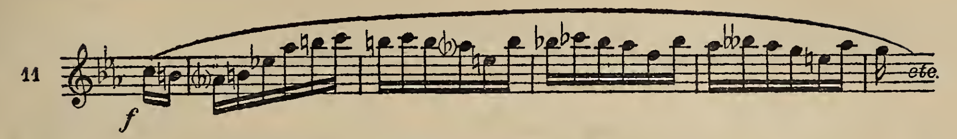
TROISIÈME PARTIE. Une partie de ce morceau provient d'un *lied* de Mahler, ayant pour titre " *Des heiligen Antonius von Padua Fischpredigt* " (la prédication de Saint Antoine de Padoue aux poissons), dont les paroles d'un pessimisme amer et sarcastique expriment la vanité de tout sermon. Du dessin initial :



l'auteur développe un mouvement rythmique uniforme et incessant jusqu'à la fin du morceau. Animés de ce mouvement presque " *aquatique* " si j'ose m'exprimer ainsi, les tableaux le plus divers défilent devant nos yeux. C'est le Prater :



c'est une clarinette slovaque d'humeur désagréable :



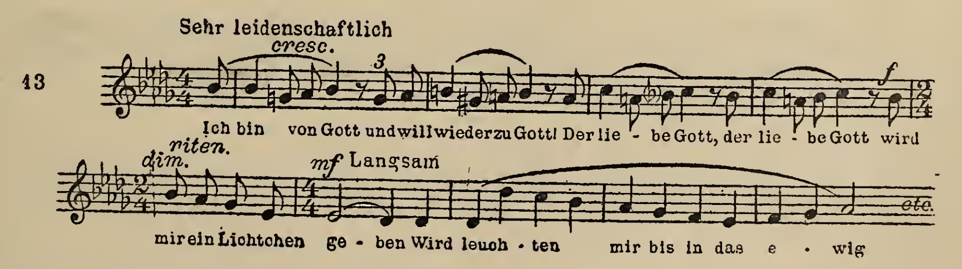
ce sont des fanfares bruyantes, la mélodie tendre et sentimentale d'une trompette, un des rares épisodes un peu souriants de ce *scherzo* qui atteint aux dernières limites de l'ironie la plus douloureuse et du scepticisme le plus goguenard. Au milieu du morceau, au point marqué par l'accord :



un cri tout à la fois d'angoisse, de folie et de dégoût. Reprise du début et fin du morceau P P dans une incertitude modale analogue à celle de la première partie :



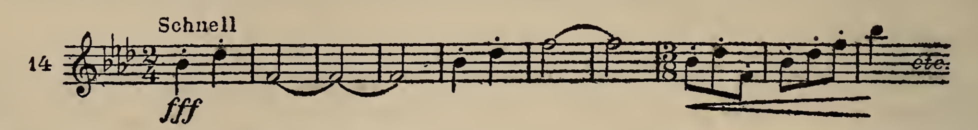
QUATRIÈME PARTIE. (" *Urlicht* "). Ici apparaît la voix humaine. Un *contralto* chante, sur les paroles empruntées au " *des Knaben Wunderhorn* " [1], une mélodie mystique, d'une foi profonde. A remarquer le passage suivant :



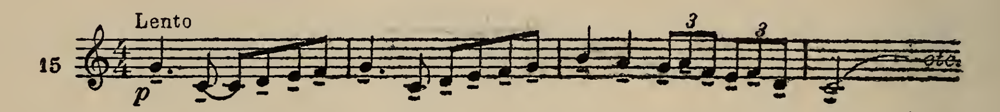
qui reparaîtra dans la cinquième partie.

[1] Recueil des plus populaires poésies allemandes et autrichiennes, dû aux poètes *Arnim Brentano.* C'est dans ce recueil que Mahler a pris la plupart des poèmes de ses *lieder.*

CINQUIEME PARTIE. Voici venu le monstreux *finale*, à lui seul une symphonie entière : sa durée d'exécution dépasse une demi-heure. C'est d'abord l'effroyable cri du *scherzo* et ce thème aux cors et trompettes :



puis un *diminuendo* rappelant celui qui dans le *scherzo* suit l'épouvantable cri. Encore peu prononcé on perçoit le thème :



dont le rôle est prépondérant dans toute cette dernière partie. Un silence. Des cors, derrière la scène, sonnent un appel. Sonorités étranges, mystérieuses, caverneuses dans l'orchestre. Réapparition du choral déjà énoncé une fois dans la première partie. Nouveaux appels au loin. Puis, exposée par les violencelles et le cor anglais, une mélodie d'un caractère extatique :



monte et s'exalte. Deuxième apparition du choral à la voix puissante des cuivres. *Crescendo* et de nouveau tonalité d'*ut majeur* dans un vigoureux *tutti*. Appel F F aux trompettes. Puis un court *allegro energico* conduit rapidement à un *tempo di marcia* d'une violence inouïe. Au plus fort du tumulte, les cuivres entonnent pour la troisième et dernière fois le choral, de toutes leurs forces, et la marche s'effondre. De nouveau la mélodie extatique reparaît, plus agitée cette fois et plus développée. Des sons d'une musique lointaine se mêlent à ses accents douleureux, comme portés par le vent. Dans une exaspération terrible, le *crescendo* aboutit au sinistre cri de désespoir du *scherzo* et du début du finale, mais cette fois un demi-ton plus haut. A cette suprême angoisse succède un diminuendo aboutissant

à un calme profond. Ici se place un épisode très saisissant. De nouveau les appels des cors retentissent derrière la scène. Mais cette fois, des trompettes *répondent*, de très loin, de droite, de gauche, cependant qu'à l'orchestre une flûte seule évoque les gazouillements d'une voix d'oiseau. Les appels se perdent au loin. Alors, dans l'immense silence, un chœur de voix mixtes commence à chanter, *a cappella*, dans la tonalité si voilée de *sol b majeur*, les vers de Klopstock à la Vie Éternelle.

C'est d'abord une assez longue période, toujours en *sol b*, d'une grande douceur et d'un profond mysticisme. Puis, la mélodie extatique de tout à l'heure revient, mais cette fois confiée à la voix du contralto-solo, alternée avec le soprano-solo. Ensuite une lente et insensible évolution conduit de sol ♭, à travers ré ♭ majeur, si ♭ mineur, la ♭ majeur, à la tonalité finale de *mi b majeur*, dont la conquête définitive est très expressivement signifiée par l'aboutissement dans cette tonalité du passage déjà signalé dans la quatrième partie, et cette fois, chanté par les deux soli :



Dès lors, un énorme *crescendo* mène peu à peu à une colossale péroraison,

dans laquelle toutes les forces réunies de l'orchestre et des chœurs, auxquelles l'orgue et les cloches viennent ajouter leur puissantes voix, célèbrent et glorifient le Triomphe de la Vie Éternelle sur la Mort.

ALFRED CASELLA.



L'ORGUE DE ST PIERRE DE ROME

Depuis bientôt deux ans que N.-S.-P. le Pape Pie X a accepté l'offre du comité formé à Paris et ramifié dans presque tous les pays catholiques, dans le but de placer un orgue monumental dans la basilique de St Pierre à Rome, des articles très éloquents ont paru sur ce sujet, dûs à la plume des écrivains les plus compétents et les plus autorisés. Le premier de ces articles avait pour auteur M. Ch.-M. Widor [1] professeur de composition au Conservatoire. Le second était signé de M. Paul Bourget, [2] l'éminent académicien. — Le troisième était de M. Jules Meunier, le savant et habile maître de chapelle de la basilique de St Clotilde, à Paris. [3]

Ces travaux de la première heure étaient destinés à présenter au grand public catholique et artiste, une idée nouvelle pour lui, et ils répondaient aussi par avance à un certain nombre d'objections qui devaient être soulevées, ou qui l'avaient déjà été dans une circonstance analogue.

Notre but est plus modeste et plus simple : nous avons pensé que les lecteurs du S. I. M. pourraient prendre quelque intérêt au court exposé dans lequel nous serions heureux de donner l'historique et en quelque sorte la synthèse du projet poursuivi par le *Comité mondial des orgues de St Pierre.*

En 1868, Cavaillé-Coll, le grand facteur français venait de terminer l'orgue de St Sulpice à Paris. Il présenta à S.-S. Pie IX le plan d'un instrument capable, pensait-il, de produire dans l'immense vaisseau de la Basilique Vaticane, l'effet de plénitude et de majesté rendu à St Sulpice par les cent jeux de l'orgue magnifique qui répondait d'une manière si absolue aux calculs et aux rêves de son constructeur.

Rien d'étonnant à ce que Cavaillié fût venu s'attaquer à une entreprise de cette taille. Sans parler des travaux et des découvertes

[1] *Le Gaulois,* 19 Juillet 1908.

[2] *L'Écho de Paris,* 24 Juillet 1908.

[3] *La Croix,* 14 Juin 1909.



DAL VATICANO, 25 Juin 1908.

Nº 30813.

Monsieur,

Le projet que vous avez formé d'offrir au Saint Père, à l'occasion de Son jubilé Sacerdotal, des grandes orgues mobiles pour la Basilique de St. Pierre, est très-agréable à Sa Sainteté qui recevra volontiers ce don destiné à relever la beauté du culte divin. Sa Sainteté vous remercie de Lui avoir soumis votre idée, et remercie d'avance tous ceux que prendront part à cet hommage de piété, et de dévouement à la Ste. Eglise.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

R. Card. Merry del Val

Mr. Charles Mutin
Paris

LETTRE ADRESSÉE AU NOM DU PAPE PIE X A M. MUTIN.

accomplis par lui dans l'ordre des sciences physiques et acoustiques, cet inventeur de génie doublé d'un grand savant, parvint, au cours de sa longue carrière, à transformer de toutes pièces l'orgue "1830" lourd, antédiluvien, maussade héritier des instruments du XVIIIe siècle, majestueux mais monotones, et dans lesquels il était rare de trouver dans un même jeu, une seule octave qui sonnât d'une manière homogène ; — il en fit cet admirable ensemble des timbres les plus variés et les plus délicatement traîtés, prêts à interpréter la claire polyphonie, les éclatants *grands-chœurs* ou les plus douces mélodies, offrant au musicien les inépuisables combinaisons de leurs trois, quatre ou cinq claviers, dont les touches, d'une méticuleuse précision, répondent au doigt avec la docile souplesse du meilleur Erard.

L'orgue dont Cavaillé voulait doter St Pierre aurait compris cent-vingt-jeux éclatants, capables de remplir de sonorité l'immense vaisseau de près de 300 mètres de long.[1] Le buffet eût été d'un aspect imposant. Malheureusement on ne trouva pas d'autre emplacement à proposer que le fond de l'église, au-dessus du portail. Cette disposition avait l'inconvénient de masquer partiellement les fenêtres du fond, mais surtout elle nécessitait d'importants travaux de charpente et de maçonnerie soit que l'on voulût établir une tribune et masquer ainsi les murs de Michel-Ange. Soit qu'on voulût faire porter à ces mêmes murs tout l'effort d'un poids de plus de 200,000 kilogrammes en y "accrochant" l'orgue. Cette dernière solution eût présenté, sans doute, de graves dangers pour la solidité de l'édifice.

On se demandait aussi, comment de cette place lointaine et immuable, le nouvel instrument eût été à même de répondre à toutes les exigences du service religieux ; on émettait même des doutes sur la portée et sur la netteté des sons émis dans un si grand édifice.

A ces objections de fait se joignaient des objections de principe : "L'utilité de l'orgue sera-t-elle en rapport, disait-on, avec les sommes considérables qu'il faudra dépenser ? On n'a jamais fait de musique instrumentale à St Pierre; la tradition la proscrit en la présence du Pape. Cet orgue répond-il au vœu général, ou seulement à celui d'un petit groupe d'artistes. La cause de la musique liturgique gagnera-t-elle à l'accomplissement de cette œuvre ?"

Quoi qu'il en fût, le projet traîna indéfiniment, et malgré l'accueil

[1] Exactement le double de l'Eglise St Sulpice, à Paris.

sympathique que lui firent Pie IX et Léon XIII, Cavaillé-Coll mourut en 1899 sans avoir rien obtenu.

A Rome, on ne pensa plus ni à l'orgue, ni à faire aucune modification immédiate à l'état de choses règnant.

Il y a bien, dans St Pierre, un instrument d'une quarantaine de jeux, de facture allemande. On peut le déplacer, assez difficilement, il est vrai, au moyen de lourds leviers de bois. C'est un orgue d'accompagnement peu puissant, assez fruste, juché sur une estrade entourée d'une draperie en percale rouge du plus vilain effet. On le pousse d'une chapelle à une autre suivant les besoins du service. Le rendement sonore de cette machine insuffisante, est, toute proportion gardée, le même que celui que donnerait, dans N. D. de Paris, ou dans la cathédrale de Cologne, un gros harmonium de huit ou dix jeux, joué par un musicien vigoureux !

Ce brave serviteur a succédé à de vieux instruments Italiens qui eux, dépassaient les bornes du mauvais-goût. Il y a encore vingt ans, les orgues de cette nationalité faisaient peine à voir. En 1898 nous avons eu personnellement l'occasion d'examiner de près celui qui faisait le service de la cathédrale de Milan. Un seul clavier, dix notes de pédale, aucun appareil expressif, pas de pédales de combinaison, aucun jeu d'anche [1] en revanche un jeu complet de grosse-caisse et de tambour, tel était l'instrument sur lequel s'escrimait sans beaucoup de goût ni de plaisir, l'organiste titulaire du *Duomo* de Milan, un des premiers postes de l'Italie.

Son orgue datant peut-être de 1840 était fait sur un modèle remontant à plus de 200 ans. Imaginez un pianiste de nos jours, n'ayant pour jouer en public toute sorte de musique, qu'un *mauvais* clavecin du temps de Couperin ! A St Pierre de Rome, cependant, les vieux instruments Italiens avaient eu leurs jours de gloire, Carissimi et Frescobaldi y avaient attiré des foules, qui ne devaient d'ailleurs pas entendre grand chose, s'il est vrai que la première fois qu'il joua, Frescobaldi eut, en 1608 jusqu'à 30000 auditeurs. A cette époque le besoin de sonorités puissantes était d'ailleurs extraordinairement peu développé : un contem-

[1] Rappelons la division des jeux d'orgues en jeux *de fonds* ou flûtes ; *d'anches* (trompettes, hautbois) et *mutations* (renforçant les harmoniques).

Il y a au moins deux claviers à main et un clavier de pédale de Q. octaves $^1/_2$ dans un orgue normalement constitué ; en plus, des pédales d'appel de jeux, ou *combinaisons*.

L'orgue de Milan a paraît-il été refait depuis 1900. Il y a maintenant en Italie quelques facteurs (Bossi, Mola) qui savent construire des instruments modernes et honorables.

porain compose ainsi un orchestre idéal jouant devant une salle nombreuse : un petit orgue, un clavecin, six violes et trois lyres ! [1]

Mais les besoins sonores ayant crû avec les siècles, l'orgue modeste de St Pierre fut de plus en plus au dessous de sa tâche, même réduit au rôle effacé d'accompagnateur. S'il pouvait, à la rigueur suffire, en temps ordinaire, aux besoins paisibles des offices capitulaires, il y avait des cas où le malheureux instrument disparaissait, impuissant, sous des sonorités auprès desquelles ses efforts approchaient du ridicule.

Aux fêtes du Congrès Grégorien, le plein chant parut faible, " n'étant pas soutenu par les basses d'un grand orgue " [2] — Mais, dira-t-on, le chant Grégorien n'a pas besoin d'être accompagné. — Peut-être en théorie, mais en pratique, nous n'avons plus l'oreille ni l'entendement de nos pères du Xe ou du XIIe siècle, pas plus que ceux des anciens Grecs, auteurs des plus belles de ces mélodies ; *l'harmonie* est dans le cerveau de tout musicien de nos jours, et, sauf un petit nombre d'érudits et d'amateurs moyenâgeux, ceux même dont l'âme s'émeut le plus au contact des chants grégoriens, veulent-ils sentir, au moins de temps en temps, bien à leur place sous la ligne vocale, déterminant sa base et sa proportion, les assises inébranlables des grands accords parfaits.

Il n'y eut qu'un sentiment, aux fêtes de la béatification de Jeanne d'Arc pour déplorer l'absence du grand orgue, tandis que la foule des pèlerins français chantait le *Credo*.

Dès son accession au trône de St Pierre, S.-S. Pie X avait montré pour la musique religieuse la sollicitude la plus éclairée.

" L'Église, avait-il dit dans son fameux *Motu proprio*... a toujours reconnu et favorisé le progrès des arts, en admettant au service du culte tout ce que le génie a pu trouver de bon et de beau au cours des siècles. " Et tandis que par l'édition Vaticane de dom Pothier, le pape rétablissait le chant traditionnel de l'Église dans sa pureté primitive, il appelait à la direction de la célèbre *Sixtine* un jeune et grand artiste, don Lorenzo Perosi, harmoniste très moderne, compositeur savant et inspiré de messes rigoureusement écrites et d'oratorios de haute et noble pensée.

Aussi fut-ce avec empressement que S.-S. accueillit l'idée à lui présentée par ceux qui avaient voulu reprendre le projet de Cavaillé-Coll,

[1] Henri Quittard. L'orchestre des musiques de chambre au XVIIe siècle (Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft. Octobre 1909, p. 6.)

[2] Widor, article cité.

de concert avec son digne élève et successeur Ch. Mutin, que sa science accoustique, sa longue et profonde expérience de l'orgue et des moindres détails de la facture, que son esprit audacieux et inventif enfin, mettaient absolument à même de construire pour S[t] Pierre le chef-d'œuvre attendu.

M. Mutin, après avoir, au nom du comité tout prêt à se former, donné à S.-E. le Cardinal Merry del Val, secrétaire d'État, toutes les explications voulues, et répondu victorieusement à toutes les objections qui lui furent présentées, recevait la lettre ci-jointe, datée du 25 Juin 1908.

Immédiatement, un comité mondial se forma, dans lequel entrèrent de hautes personnalités religieuses, littéraires et musicales de la France, de l'Italie, de l'Espagne, de la Belgique, etc.[1] A Paris, il se forma aussi un comité directeur, chargé de l'administration, sous la présidence honoraire de l'Archévêque de Paris, et sous celle effective de M. Widor. Des comités nationaux et locaux furent organisés en plusieurs pays. S.S. Pie X a bien voulu, tout récemment, répéter de vive voix à MM. Widor et Mutin, son désir pressant de voir s'achever l'œuvre grandiose.

Une commission artistique décidera la *composition* définitive des jeux de l'orgue, son emplacement, sa décoration, tous les détails de la machinerie électrique nécessaire à la soufflerie et même au *déplacement* de l'immense instrument ; car la condition essentielle imposée consiste dans la *mobilité* de l'orgue. Il ne doit toucher en aucune façon aux murs, et ne couper en rien les lignes architecturales. Il sera placé probablement dans le transept gauche ou sous une travée de la nef. Mais tout cela ne peut être réglé utilement que lorsque les grosses sommes nécessaires à l'achèvement de cet immense travail — au moins deux millions de francs — ce qui n'est pas exagéré si l'on songe à l'infinie complication d'un tel *édifice* sonore — seront suffisamment assurées pour que l'on puisse le commencer.

On estime qu'il y aurait assez de cent cinquante jeux, répartis sur cinq claviers, pour fournir toute la sonorité qu'il serait possible de désirer. L'orgue devra, en même temps, rester souple et pratique, aussi bien pour le service courant que pour guider et dominer la voix des plus grandes foules.

Et alors, à quelle magnifique et presque infinie forme d'art cette association de l'orgue et du chœur géante ne pourra-t-elle pas donner

[1] dont : S. E. le Cardinal Lecot, le Patriarche de Venise, les Archévêques de Paris, de Westminster. MM. Paul Bourget, Et. Lamy de l'Académie Française. MM. Widor, Tinel, Perosi, Bœzi, Breton, etc., etc.

naissance ? Quelle voie ouverte au compositeur capable de la comprendre et de la saisir ? Avez-vous jamais entendu, dans une église d'Allemagne, le *Choral* chanté par la foule, ou bien, à N. D. de Paris, le *Miserere* sorti de 4000 poitrines, tandis que l'orgue, frère de celui de St Sulpice, " donne " de toute la volée de ses 90 jeux ? Un frisson involontaire saisit l'assistant. Dès le premier accord, il éprouve une sensation physique d'écrasement, et en même temps, il se sent baigné d'une atmosphère extraordinairement légère et vraiment céleste.

Imaginez maintenant la basilique de Rome remplie de 30 à 40,000 personnes prêtes à chanter. Ecoutez alors le *Lauda Sion* que la liturgie prit aux Romains du temps d'Auguste, écoutez le *Te Deum*, et lorsque l'orgue monumental viendra presser et élever toutes ces voix, dites si les dernières limites du beau ne seront pas atteintes ?

AMÉDÉE DE VALLOMBROSA.





PARIS. *Mars.*

Une des personnalités qui ont tenu la plus grande place dans l'histoire de notre musique et dans l'histoire de notre temps vient de disparaître, après une longue maladie qui depuis plus d'un an la tenait éloignée de la vie publique. C'est un deuil qui sera profondément ressenti, non seulement dans le monde des artistes, mais dans la foule même. Edouard Colonne était une figure vraiment populaire : et je sais que cette popularité, qui se manifestait à chacun des concerts qu'il dirigeait, était pour lui la plus précieuse récompense du labeur énorme de sa vie. Elle tenait au charme spirituel et à la singulière autorité qui émanaient de cet homme à la douceur si volontaire. Elle lui venait aussi de certains

chefs-d'œuvre devenus eux-mêmes populaires grâce à lui, comme la *Damnation de Faust* ou l'*Arlésienne*, dont il n'est plus possible de détacher son nom.

Edouard Colonne n'a pas été le fondateur de ces concerts symphoniques du dimanche, qui sont aujourd'hui un des organes essentiels de la vie artistique de notre pays, et même tout simplement de sa vie mondaine. Trop mondaine, peut-être : car l'exagération progressive du prix des places les a écartés peu à peu du public qui avait fait en réalité leur succès ; et ce public seul, qui n'y trouve plus qu'un accès restreint, pourra les sauver de la crise où l'on aperçoit aisément, sous leur apparence de prospérité presque pléthorique, qu'ils sont dès maintenant engagés.

L'idée remonte à Seghers, ou plus exactement à Berlioz lui-même : et c'est Pasdeloup qui le premier, animé d'une ferveur de prophète, atteignit au succès. Mais la foi de ce digne homme était un peu celle du charbonnier. Il était, autant que sincère, ignorant et malhabile ; et d'ailleurs l'explorateur qui se dévoue à découvrir une terre n'est pas toujours celui qui établit la colonie durable. Pasdeloup devait être supplanté par Colonne, puis par Charles Lamoureux. Mais Colonne eut le premier le mérite de la réussite définitive, qui est bien un mérite, fait non pas seulement de chance, mais d'intelligence et d'art, de ténacité, de souplesse, d'infatigable activité. La chance, ce fut d'avoir mis la main tout de suite sur cette superbe salle du Châtelet, qui depuis trente-cinq ans n'a pas cessé d'abriter les Concerts Colonne. Et il faut bien reconnaître qu'ils doivent quelque chose à l'avantage de ce domicile vaste et stable, tandis que les Concerts Lamoureux ont constamment souffert d'errer à la recherche d'un abri de fortune, qui se dérobait à eux dès qu'on s'accoutumait à ses incommodités.

Edouard Colonne, premier prix de violon et d'harmonie au Conservatoire, menait la modeste existence de musicien d'orchestre aux côtés de Lamoureux — ces deux futurs rivaux, qui devaient se déchirer, faisaient même du " quatuor " ensemble — quand Georges Hartmann devina son esprit souple et fin, si organisateur, sa sensibilité musicale, son ardente et patiente volonté. Il lui confia la direction du Concert National qu'il fondait alors à l'Odéon pour faire entendre au public les jeunes compositeurs, auxquels cet éditeur admirable consacra toute sa vie. Ce fut le berceau de l'Association Artistique, formée bientôt après au

Châtelet. Sur le premier programme du Concert National, le 2 mars 1873, figurait le nom de Bizet ; le second comprenait déjà un fragment de la *Damnation de Faust ; Fiesque* de Lalo venait ensuite ; et cette première campagne se terminait glorieusement par les premières auditions de *Rédemption* et de *Marie-Magdeleine*. Toute la carrière d'Edouard Colonne n'est-elle pas dans ces quelques noms ?

Il eut un rôle particulier dans cette effervescence de la musique symphonique en France qui commença après la guerre, pour aboutir au magnifique essor de l'école actuelle : ce fut la diffusion de l'œuvre de Berlioz. On peut dire qu'aucun chef d'orchestre n'a mieux compris Berlioz, et avec moins d'effort apparent. Dans ses exécutions si fougueusement convaincues, si colorées, d'un effet expressif tantôt si délicat et tantôt si violent, on sentait avec Berlioz une intime affinité artistique. Colonne a joué et rejoué inlassablement son œuvre entier : tout au moins ce qui pouvait prendre place au concert. Il a été pour lui le premier artisan de la justice. Et par un retour légitime, les Concerts Colonne ont tenu de Berlioz le meilleur de leur prospérité. Mais ils ont su faire servir cette prospérité au bien de la musique, et sur elle étayer d'autres gloires. C'est au Châtelet que celle de César Franck a grandi, et c'est par Edouard Colonne qu'il nous fut donné d'entendre — un peu tard, puisque Franck, lui, ne les entendit point — ces divines *Béatitudes* qui étaient encore sur la fameuse affiche rose le jour qu'il expira. C'est par lui que vécurent les vastes compositions de Gabriel Pierné ; par lui, que Gustave Charpentier connut une renommée si rapide : et l'auteur de la *Vie du Poète* fut sans doute, entre les jeunes générations, le musicien qu'il comprit avec le plus de sympathie et l'enthousiasme le plus spontané. Puis ce fut au *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Claude Debussy encore ignoré du public qu'il fit accueil, et jusqu'à, presque hier, la *Rapsodie Espagnole* de M. Ravel. A examiner chaque dimanche le programme de Colonne, on trouvait certes souvent à critiquer : le culte des " attractions " y restait si apparent. Mais si l'on parcourt aujourd'hui l'ensemble de son œuvre, elle apparaît si considérable qu'on y pourrait suivre presque toute l'histoire de notre musique moderne.

L'ouverture d'esprit, la facilité d'assimilation, le goût généralement sûr dont il a ainsi témoigné ; un sens, en même temps, particulièrement subtil de l'actualité opportune, et un grand tact dans le maniement difficile de ce public qui veut à la fois qu'on le pousse et qu'on le flatte :

toutes ces qualités devenaient plus remarquables encore chez un homme âgé, que son instinct avait porté vers le romantisme un peu théâtral de Berlioz, et qu'on eût excusé de s'y tenir. Sans doute ses interprétations personnelles étaient parfois discutables ; dans les œuvres classiques surtout, et dans celles de Wagner, encore qu'il eût dirigé parfaitement, pendant son court passage à l'Opéra, les premières représentations de la *Walkyrie.* Il aimait l'effet. Son émotion pouvait rester superficielle et négligente, ou s'amollir un peu trop. Il ne soignait pas toujours comme il eût fallu la précision du détail. Il acceptait en réalité trop de besognes à la fois, dans cet extraordinaire besoin d'activité que la maladie seule, et non la vieillesse, put éteindre. Mais ce n'est l'heure de rappeler ici que les qualités si fortement et si finement vivantes qui ont fait d'Edouard Colonne un véritable artiste, et un artiste utile, dans la plus belle acceptation du mot.

Souvenons-nous encore que ce fut lui qui le premier — et vraiment cela n'était pas d'une âme vulgaire — appela à diriger ses propres instrumentistes les Mottl, les Levi, les Richter, sans s'inquiéter de ce que la comparaison pouvait offrir de redoutable. Vous savez combien notre éducation musicale et le progrès de nos exécutions ont profité de ces échanges hospitaliers, cependant que Colonne entreprenait à l'étranger des tournées pour produire nos compositeurs français.

***

Au cours de ce mois dernier l'Opéra-Comique, fidèle à la mémoire d'un musicien estimable et sympathique entre tous, a représenté pour la première fois un ouvrage posthume de Samuel Rousseau ; les Concerts Colonne et Lamoureux, avec le zèle un peu confus de gens qui se sentent en retard, nous ont accablés de " premières auditions " : mais aucune de ces manifestations n'a offert un intérêt très neuf ni très particulier. Nous n'avons point coutume de passer ensemble la revue de tous les petits événements du mois, mais plutôt d'en détacher ceux qui invitent à réfléchir. Nous n'y saurions trouver de sujet plus propre que les quatre concerts donnés, du 16 février au 9 mars, par M. Jacques Durand, qui accomplit ainsi le dernier vœu de son père, et lui rendit un hommage suprême.

Ils donnent à penser d'abord par eux-mêmes, par leur organisation et leur succès. Il est à souhaiter que tous nos directeurs de concerts en

comprennent la leçon. Vous n'ignorez point que de temps immémorial il est convenu que le public parisien ne consent à écouter de la musique symphonique que le dimanche à trois heures, et de la musique de chambre qu'en semaine à neuf heures. Si vous lui offrez un orchestre à neuf heures — le Vendredi Saint excepté — ou un quatuor à trois heures, il boude. Les Concerts Lamoureux, entre autres, en ont fait l'expérience il y a deux ans : leurs séances du soir, dirigées par les plus illustres *Kapellmeister*, et dévotement consacrées à Beethoven, à Wagner, à Berlioz, furent un succès d'abstention tel, qu'ils ne purent même achever la série annoncée. Or les Concerts Durand ont eu lieu le soir, et les plus beaux après-midi du dimanche n'ont pas vu plus de monde.

Il est également convenu, et vous ne l'ignorez pas davantage, qu'il suffit de mettre au programme un quelconque ouvrage de musique française moderne pour faire immanquablement le vide dans la salle, et qu'on ne réussit à faire le plein qu'en affichant quelque virtuose phénomène. Or les affiches des Concerts Durand ne portaient que des noms d'auteurs français vivants ; nulle œuvre de virtuosité n'y figurait, et nul interprète de grande réputation. Et jamais concerts n'ont été suivis par un public plus nombreux, plus fidèle, et en même temps plus vibrant.

Tout ceci tendrait à prouver que, contrairement à ce qu'on voulait croire, il existe à Paris bien assez de personnes qui connaissent et qui aiment véritablement la musique pour former un public. Ce



M. RHENÉ-BATON

public n'attend pour se condenser que de se voir offrir ce qui peut l'intéresser. Il hésite à se mêler au public habituel des concerts, ou bien il y reste indifférent et morose, parce qu'il se sent noyé au milieu de gens réunis seulement par le snobisme ou le désœuvrement ; parce qu'il ne trouve pas au milieu d'eux l'atmosphère de recueillement et de sensibilité dont il a besoin ; parce que, surtout, l'incohérence et le radotage des programmes le rebutent. La longueur excessive de ces programmes, leurs contrastes de mauvais goût, témoignent assez d'ailleurs qu'ils s'adressent à des gens qui n'écoutent point la musique.

Les programmes des Concerts Durand étaient bien différents. On dira sans doute qu'ils n'étaient faits que pour mettre en valeur les différents produits d'une grande maison d'édition. Mais comme cette maison s'est toujours fait remarquer entre toutes pour l'intérêt qu'elle portait à la musique symphonique ; comme elle est à peu près la seule à qui l'on puisse attribuer une action heureuse sur le développement de l'art français, il s'est trouvé tout naturellement qu'en exposant les pièces principales de son fonds elle formait comme un tableau de l'état actuel de notre musique. Et tout naturellement, elle a composé des programmes harmonieux et logiques, des programmes où l'on pouvait suivre une pensée, et goûter le plaisir de la diversité dans l'unité. Mon seul reproche sera qu'ils n'aient point fait une place à l'ancêtre Rameau : car l'édition monumentale des œuvres complètes du plus grand des musiciens français — seule édition qui soit en notre pays comparable, et probablement à son avantage, aux grandes éditions allemandes — n'est pas le moindre honneur ni le moindre service de la maison Durand.

On a vu dans ces concerts se dessiner clairement les différents courants entre lesquels se partage la musique de notre temps. Je n'hésite pas à dire que toutes mes préférences vont au mouvement que dirige M. Vincent d'Indy. Il est possible que ses disciples portent parfois sa doctrine à des excès d'étroite rigueur. C'est pourtant là que je sens la vérité, la chaîne ininterrompue entre le passé et l'avenir, quelque rares et précieuses sensations que puissent nous apporter les impressionnistes de la musique, si renouvelante et si féconde que doive être leur influence sur l'art tout entier. C'est aussi à M. d'Indy que m'a paru aller l'enthousiasme le plus général, le plus naturel et le plus profond ; à son admirable *Deuxième symphonie* ; à cet extraordinaire *Jour d'été à la montagne*, où la forme est à la fois si libre et si forte, si ample et si concise, le sens du pittoresque si



M. C. DEBUSSY.

aigu, l'émotion intime si noble et si fervente, et que pourtant on a compris moins vite que ses autres ouvrages. Pensez encore que le résumé présenté par la maison Durand, si large qu'il fût, ne pouvait être complet. Pensez qu'il y faudrait ajouter, entre M. Saint-Saëns et M. d'Indy, M. Gabriel Fauré ; entre M. Debussy et M. Dukas, M. Albéric Magnard ; entre M. Witkowski et M. Gabriel Pierné, M. Gustave Charpentier ; et M. Albert Roussel, M. Déodat de Séverac auprès de M. Ravel. Pensez que chacun de ces musiciens est une personnalité bien distincte, et que si certains d'entre eux se peuvent grouper les uns près des autres, ils n'en suivent pas moins chacun une voie très différente : et vous tiendrez avec moi notre école actuelle pour la plus riche et la plus vivante qui soit dans le monde de la musique, une des plus riches et des plus vivantes qui aient jamais été.

Parmi les ouvrages déjà connus que portaient les programmes des Concerts Durand, un seul morceau nouveau figurait. Les *Rondes de Printemps* de M. Claude Debussy font partie avec *Iberia*, récemment exécutée aux Concerts Colonne, et une *Gigue triste* non entendue encore d'un recueil d'*Images* pour orchestre. *Iberia* forme elle-même comme un petit triptyque, trois pièces brèves contrastant par la couleur et le dessin : les *Rondes* au contraire ne forment qu'un morceau développé, où la forme et la substance musicales offrent une unité parfaite. Au Châtelet l'accueil fait à *Iberia* fut aussi mélangé que le public lui-même. Salle Gaveau, où l'on était entre musiciens, on put sentir dans le succès des *Rondes de Printemps* quelque chose de contraint, et les applaudissements s'adressaient plus à l'auteur qu'à l'œuvre elle-même. Il faut bien l'avouer, tout ce que M. Debussy a écrit après *Pelléas et Mélisande* déçoit une grande partie de ses premiers admirateurs. Une autre partie, à la vérité, lui témoigne un enthousiasme croissant, et va jusqu'à soutenir que de ce moment seulement a commencé pour lui la période de maturité consciente, *Pelléas* devant être considéré comme la dernière de ses œuvres de jeunesse. Sur ce point, il me paraît un peu tôt de décider : le recul nous manque, et aussi la prévision de ce que *fera* un génie aussi original et aussi vivace. Mais on peut s'expliquer ces opinions divergentes en distinguant parmi ceux qui aiment M. Debussy, d'un côté les musiciens et les sensibles, de l'autre les peintres et les littérateurs (je parle, bien entendu, non des professionnels seulement, mais des gens qui pensent et qui sentent en musiciens, en peintres, ou en littérateurs). Ce sont les premiers qui se



M. PIERNÉ.

retirent d'un auteur favori, ou plutôt qui l'attendent, parce que si la forme de ses ouvrages reste toujours musicale, l'émotion qu'ils expriment ne l'est plus : et cela doit être bien indifférent aux littérateurs et aux peintres. A vrai dire, l'émotion a disparu, cette émotion d'une sorte unique dans l'art tout entier, qui enveloppait de sa mystérieuse unité une multitude de sensations d'une intensité, d'une justesse, d'une délicatesse, d'une nouveauté surprenantes : c'était l'âme qui concentre les témoignages des sens. Et voici que les sensations seules subsistent, et il semble qu'elles se soient à la fois rapetissées et alourdies, qu'elles aient perdu de leur fraîcheur et de leur originalité. Au lieu de se fondre, elles se heurtent. C'est le procédé artificiel de la technique musicale et non plus le sentiment qui crée l'unité : les *Rondes de Printemps*, édifiées sur un seul thème et presque selon les principes — *horresco* !.... — des nourrissons de la Schola, ne donnent pas la même impression de cohésion qu'avec une quantité de thèmes différents les ouvrages de la " première manière " de M. Debussy.

Par un étrange phénomène la musique de M. Debussy reflète aujourd'hui celle de ses propres imitateurs. On a reproché à M. Ravel, et plus qu'il ne convenait, de ressembler à M. Debussy, et c'est M. Debussy qui en vient à ressembler à M. Ravel. Assurément il reste une distance. Que l'on compare la *Rapsodie espagnole*, qui est l'ouvrage capital jusqu'ici de M. Ravel, à *Iberia* qui n'occupe qu'un rang secondaire dans l'œuvre de M. Debussy, et l'on distinguera encore chez celui-ci une autre force et une autre subtilité de la construction musicale, une autre personnalité, une autre poésie surtout. Jamais M. Ravel n'a rien écrit qui se puisse rapprocher du morceau central d'*Iberia* et des idéales dégradations de nuances qui le relient au dernier ; rien non plus qu'on puisse opposer à la conduite ingénieuse des *Rondes de Printemps*. Seulement la construction chez M. Debussy — et ce sont encore des choses qui n'importent qu'aux seuls musiciens — devient plus apparente et plus tendue ; son écriture, d'un goût admirable autrefois pour sa transparente concision, insiste et surcharge ; son coloris devient quelquefois cru, sans gagner de franchise. Il employait, à rendre les émotions les plus rares, une étonnante sobriété de moyens, et son raffinement infini se résolvait en une impression de naturel et de simplicité. La complication et l'accumulation des moyens aujourd'hui dissimulent mal ce que la pensée a de sec et de tatillon, de superficiel et de menu. Cette musique reste

d'un artiste incomparable, mais elle mérite un peu trop son titre d'*Images :* et l'on y sent la recherche, le système et l'effort.

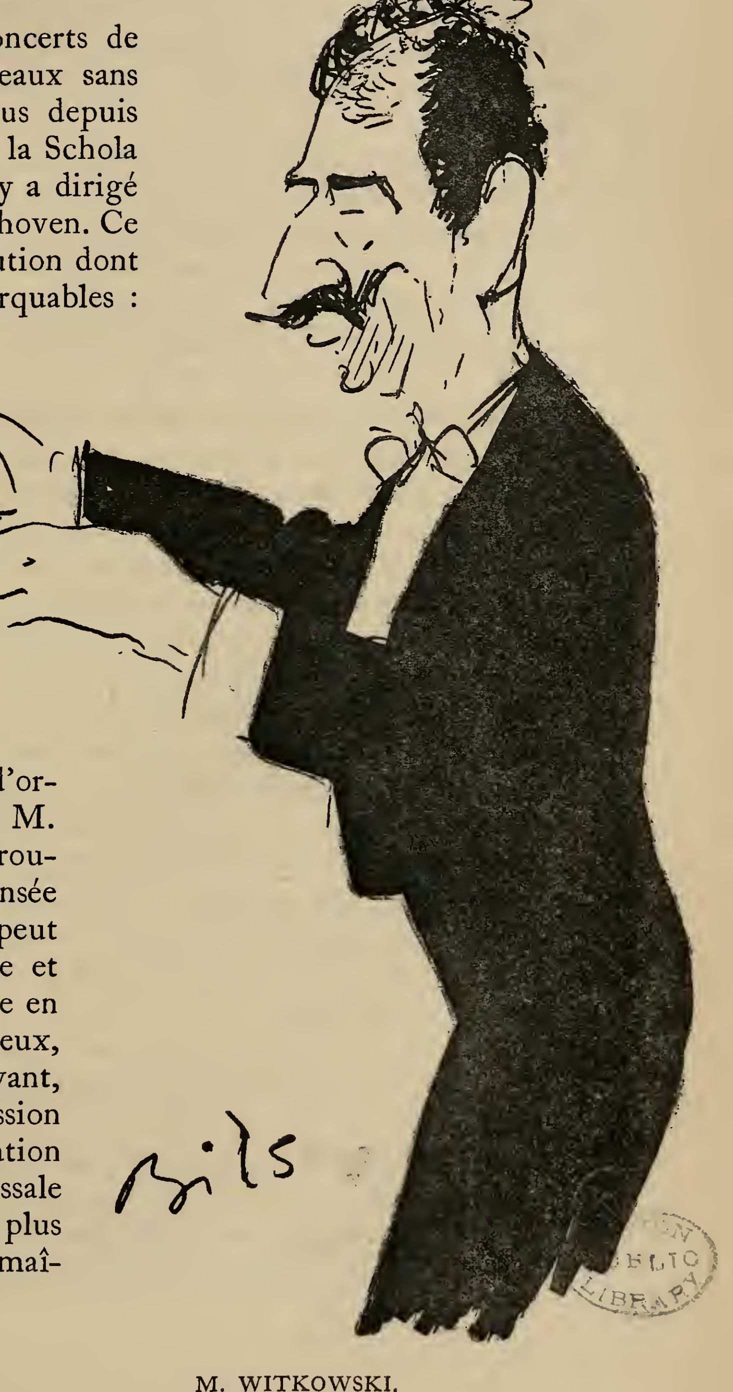
Les Concerts Durand ont révélé un jeune chef d'orchestre dont le succès personnel a été très grand. M. Rhené-Baton est fort décoratif, et l'expérience simplifiera certainement son attitude et son geste. Mais sa direction est extrêmement adroite et brillante, et il a montré dans la *Mer* et dans la *Rapsodie Espagnole* cette intelligence qui sait non seulement saisir les qualités particulières d'un ouvrage, mais encore en pallier les défauts. Il reste à savoir comment M. Rhené-Baton dirigera la musique d'un autre sentiment et d'un autre style.

***

Nous avons eu dans le même temps une autre " première audition " qui ne manquait pas d'importance : celle de la symphonie en *ut majeur* de M. Balakireff. Cette symphonie ne date pas d'hier, cependant, et les compositeurs russes, celui-là particulièrement, ne sont pas précisément négligés chez nous. On recherche leurs œuvres, qui ne sont pas nombreuses ; on en a même recherché qu'on eût aussi bien fait de laisser dans l'oubli. Qui expliquera que nos chefs d'orchestre — est-ce ignorance, erreur, ou paresse de leur part ? — aient abandonné à une société nouveau-née l'honneur et le profit de faire connaître à Paris le plus considérable et probablement le meilleur des trop rares ouvrages de ce patriarche de la moderne musique russe ? Il y a là une énigme comme seuls les directeurs de concerts ou de théâtres savent nous en proposer, et qui confondent la raison. M. Bachelet, qui dirige les concerts de *Philarmonia* au Théâtre Réjane, avec un sentiment profond et fin de la musique, une habileté souple et sûre que je vous ai déjà signalées — *Philharmonia* n'est que *Symphonia* ressuscitée — a fait un coup de maître en apercevant que la symphonie de Balakireff, claire et divertissante, est d'un bout à l'autre une œuvre remarquable. Ce pur parfum national qui nous ravit chez les meilleurs compositeurs russes la pénètre toute entière, et elle est beaucoup plus fortement construite que la plupart de leurs productions. Le développement du premier morceau est fort intéressant ; le *scherzo*, avec sa terminaison poétique si imprévue, est délicieux ; le *finale*, qui s'enchaîne à un *andante* un peu mollement

rêveur, est un éblouissant édifice rythmique, où un thème de caractère asiatique contraste et se combine avec un chant populaire russe.

Mais les plus beaux des concerts de ce mois de mars, et les plus beaux sans conteste que nous ayons entendus depuis bien longtemps, furent ceux de la Schola Cantorum, où M. Vincent d'Indy a dirigé deux fois la *Messe en ré* de Beethoven. Ce n'est pas que les moyens d'exécution dont il disposait fussent bien remarquables : mais il faut faire ce grand éloge au peuple des professeurs et des élèves de la Schola rassemblés sous ses ordres — aux chœurs surtout — que l'intention du chef nous est restée toujours perceptible : et c'était l'essentiel. De tous les musiciens et chefs d'orchestre qui existent aujourd'hui, M. d'Indy est le plus capable de retrouver dans toute son étendue la pensée sublime de Beethoven. On ne peut rien imaginer de plus grandiose et de plus éloquent, de plus simple en même temps et de plus lumineux, rien de plus intimement émouvant, et rien qui donne mieux l'impression de la certitude que son interprétation de cette œuvre colossale — colossale par la réalisation musicale, et plus encore par la pensée — l'œuvre maî-



M. WITKOWSKI.

tresse de la musique toute entière, et l'une des plus grandes de l'esprit humain. Œuvre d'une difficulté redoutable, aussi bien au point de vue, si l'on peut dire, matériel qu'au spirituel. Difficulté que M. d'Indy a dominée par la seule puissance, l'élévation et la vérité de l'expression ; on l'a senti, tout le temps qu'il dirigeait, cœur à cœur avec le génie de Beethoven.

La façon dont notre goût et notre intelligence des classiques se développent depuis quelques années serait un des symptômes les plus intéressants à considérer de notre vie musicale. L'enthousiasme qui se manifeste à des concerts semblables et l'attrait qu'ils exercent en sont le meilleur signe. Il faut comprendre dans le même sens le succès sans cesse grandissant de la Société Bach, que M. Gustave Bret a imposé si promptement et si sûrement par l'ardeur de sa conviction et la qualité, en progrès continu, de ses exécutions. Avec l'*Oratorio de Noël*, la seconde partie de la *Messe en si mineur*, la *Passion selon St Jean*, un charmant concert d'œuvres profanes, la saison qu'il vient de clore n'a pas été des moins fécondes.

Et n'avez-vous pas apprécié la délicate surprise que nous ont apportée les concerts du Vendredi-Saint, en mettant à leurs programmes des auteurs et des œuvres pour la plupart assortis à la circonstance ? Wagner, que l'on nous avait accoutumés à regarder comme le musicien " spirituel " par excellence, y parut à peine ; et c'est à César Franck, à M. Gabriel Fauré avec lui, qu'allèrent les honneurs de la semaine. Le premier triomphait à la fois au Châtelet avec les *Béatitudes*, Salle Gaveau avec *Rébecca*, au Théâtre Réjane avec sa symphonie et l'interlude de *Rédemption*. Le Conservatoire et le Concert Lamoureux donnaient en même temps cette partition d'une si ferme pureté de lignes et d'esprit, où M. Fauré a chanté avec une tendresse indiciblement consolante le mot unique, le plus doux, le plus sûr que puisse entendre l'homme : *requiem* !

Gaston Carraud.

LETTRE D'ANVERS

La Société de concerts de musique religieuse d'Anvers.

Chaque fois qu'un événement artistique nous appelle à Anvers, nous ne pouvons nous défendre d'admirer l'ampleur particulière que prennent

là les grandes célébrations artistiques, comme d'ailleurs les autres manifestations de la vie sociale. Sans doute, la masse du public n'y a pas la vive sensibilité et le raffinement artistique qui distingue le public bruxellois ; mais on y respire une vie plus large, d'une pulsation plus énergique. Les initiatives individuelles n'y sont peut-être pas plus nombreuses qu'ailleurs, mais elles ne tombent pas dans le vide et sont à peu près assurées, si elles sont intéressantes, de trouver des concours, un appui matériel, des finances. L'argent n'y est pas plus abondant qu'ailleurs, mais il roule... Lorsque se constitua la société des *Nouveaux Concerts*, en moins d'une semaine, nous dit-on, un capital de 75.000 francs était souscrit. Ce n'est pas à Anvers que l'on perdrait trente ans en stériles lamentations sur l'absence d'une salle de concerts acceptable, sans que l'autorité locale ni l'initiative privée s'émeuvent, sans qu'aucun de ceux qui se lamentent songe à mettre la main à la poche ! — Il y a quelques années, nous eûmes cette honte : Enthousiasmés par une magnifique exécution de l'*Oorlog* (*la Guerre*), l'oratorio de Peter Benoit, sous les auspices du *Peter Benoits-Fonds*, nous nous étions mis en rapport avec les dirigeants de cette association afin de les amener à venir, solistes, chœurs et orchestre, donner la même œuvre à Bruxelles. La chose parut fort réalisable et des pourparlers étaient engagés, quand on s'aperçut qu'il n'y avait pas à Bruxelles une salle de concert, ni une scène, capable de recevoir les mille exécutants qui tenaient à l'aise sur l'estrade de la belle salle de concerts de la Zoologie d'Anvers ; — et notre beau projet s'en alla à vau-l'eau...

* * *

Songez maintenant à ceci : Il y a huit ans, à Anvers, un jeune musicien de nos amis, élève de Peter Benoit, M. Louis Ontrop, conçut l'idée de fonder une société de concerts pour l'interprétation des grands ouvrages de musique sacrée. Moins par le prestige de la renommée et l'empire d'une volonté tyrannique que par l'enthousiasme communicatif de la foi artistique et par l'attirance propre à une personnalité éminemment sympathique dans sa modestie et son désintéressement ; aidé d'ailleurs de deux autres jeunes gens, MM. J.-A. Stellfeld, avocat, et Jules Boelaerts, préfet des études au Conservatoire, qui aujourd'hui encore composent avec lui tout le comité de l'entreprise, il réussit à faire prospérer celle-ci d'une

manière inattendue. Aujourd'hui en effet, la *Société de concerts de musique religieuse*, favorisée de hautes protections, gratifiée de subsides des trois pouvoirs officiels, [1] compte treize membres fondateurs, cent vingt-cinq membres protecteurs, deux cents choristes amateurs assidus aux répétitions, et se trouve en situation, matériellement et artistiquement, d'entreprendre l'exécution des plus importants ouvrages de la littérature ancienne et moderne, d'organiser en somme de véritables festivals artistiques, visités par des milliers d'auditeurs, dont bon nombre d'étrangers.

Un simple coup d'œil sur les programmes des quinze concerts organisés au cours des sept premières années édifie pleinement sur l'activité et sur la courbe ascendante de l'institution. La première année, ce furent des compositions de Henri Schütz, Prætorius, Palestrina, Beethoven, Benoit, et le *Miserere* d'Allegri ; puis vinrent le *Stabat* de Palestrina, les *Psaumes de la Pénitence* de Lassus, du Vittoria, du Marcello. En 1905, la société, s'écartant momentanément de son programme, organise des auditions de musique instrumentale ancienne : Telemann, Händel, Marcello, Rameau, ainsi que d'anciens madrigaux français et italiens. Ensuite on tenta un grand effort : l'exécution intégrale de la *Passion selon Saint Jean*, qui n'avait pas encore été exécutée en Belgique. Le succès fut considérable ; un fonds de garantie, souscrit pour couvrir le déficit éventuel, ne dut pas être entamé. En 1906, on donne la *Plainte des Damnés* de Carissimi, la cantate de Bach pour le second jour de la Pentecôte, et, à partir 1907, la société n'exécuta plus que des oratorios : le *Requiem allemand* de Brahms, le *Purgatoire* de Ryelandt. L'année suivante, elle assit définitivement sa réputation par l'exécution du *Messie* de Händel, rendu avec un grand souci de style avec des solistes de premier ordre. L'œuvre dut être reprise l'an dernier, qui vit également l'exécution de *Judas Macchabée* de Händel. Enfin, il y a quelques semaines, nous étions conviés à l'exécution de la *Missa solemnis* de Beethoven.

*
* *

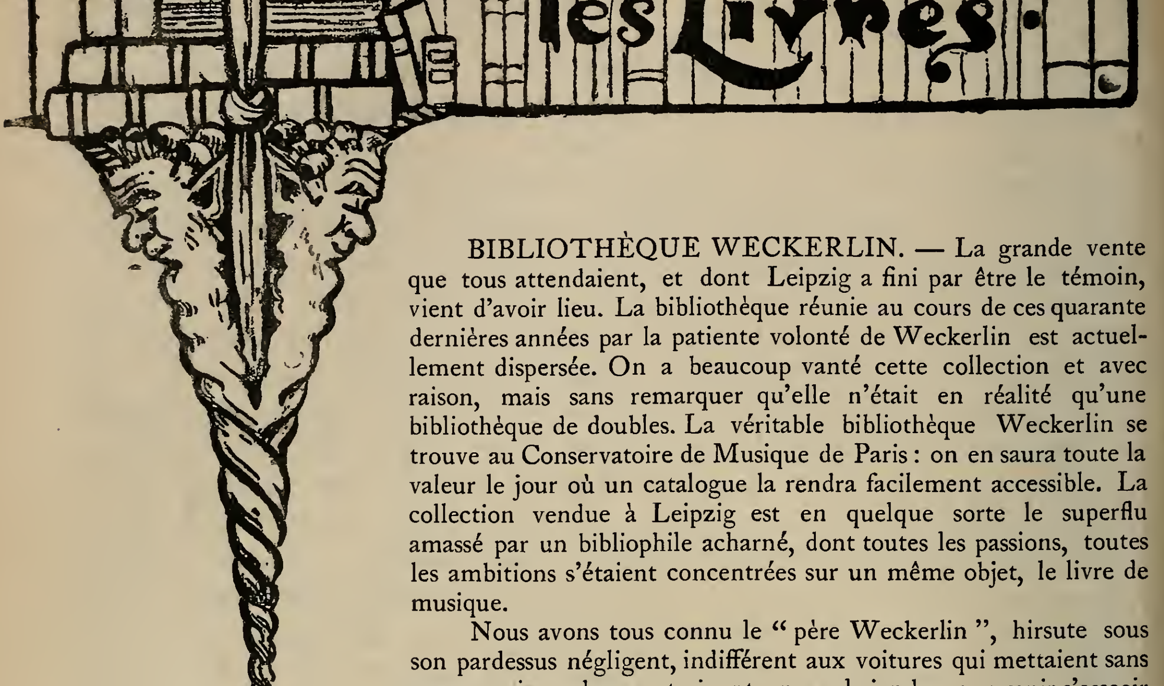
[1] Il serait puéril de nier que, sous un gouvernement catholique, le caractère de l'association ne soit pour quelque chose dans l'octroi de ces subsides. Exactement pour les mêmes raisons, — mais en sens inverse, — elle pourrait, en cas de changement de régime, faire une croix sur les subsides gouvernementaux. Mais tout cela n'a rien à voir, supposons-nous, avec le talent du chef et des membres actifs, ni le mérite des exécutions.

Cette exécution fut des plus remarquables. Il importe peu, en somme, que, pour des raisons locales,[1] l'orchestre, tant aux cordes que dans certaines parties des bois et des cuivres, montrât quelque faiblesse d'accent et de sonorité, dans cette œuvre où la voix humaine remplit un rôle de tout premier plan. Or, les parties vocales étaient représentées ici de manière à satisfaire les plus exigeants. Le quatuor solo était d'une homogénéité certes rarement réalisée ; le soprano d'une cristalline pureté, ample et rond cependant, de Mme Tilly Cahnbley-Hinken (de Dortmund) se mariait particulièrement bien avec le contralto étoffé, aux sombres chatoiements, de Mme Flona K. Durigo (de Budapest), les parties de ténor et de baryton étant respectivement tenues par les solistes bien connus MM. R. Plamondon et Frœlich. Quant aux chœurs, — ces terribles chœurs beethovéniens, écrits comme pour les plus complaisants des instruments, avec leurs tenues sur des *si bémol* aigus chœurs multipliant les difficultés de la *Neuvième*, — ils furent exécutés dans la perfection, sans une défaillance, par deux cents voix bien stylées et entraînées, attaquant avec ensemble et sûreté, chantant avec l'ardeur et la conviction propres aux chorales d'amateurs. Tels passages de nuancement particulièrement délicat, le doux balancement des voix au *donna nobis pacem*, le phrasé des ténors dans *l'hosannah*, donnaient la mesure des résultats atteints. Le solo de violon du *Benedictus* était confié à l'archet délicat de M. Albert Zimmer, M. Vander Paepen tenant la partie d'orgue.

L'interprétation elle-même, — si controversable dans cette œuvre d'une religiosité si subjective et d'une expression si mouvante, si tourmentée, — fut, sous la direction énergique et enthousiaste de M. Ontrop, chaleureuse, émue, vibrante, d'une belle souplesse de mouvements et de nuances, attestant (de même que l'excellente notice analytique du programme, signée du chef lui-même) une connaissance approfondie et une étude méditée du monumental ouvrage.

Ernest Closson.

[1] Il n'existe pas à Anvers, en dehors des théâtres, d'orchestre indépendant, mais des groupements occasionnels constitués à l'aide d'éléments empruntés aux théâtres et ailleurs.



BIBLIOTHÈQUE WECKERLIN. — La grande vente que tous attendaient, et dont Leipzig a fini par être le témoin, vient d'avoir lieu. La bibliothèque réunie au cours de ces quarante dernières années par la patiente volonté de Weckerlin est actuellement dispersée. On a beaucoup vanté cette collection et avec raison, mais sans remarquer qu'elle n'était en réalité qu'une bibliothèque de doubles. La véritable bibliothèque Weckerlin se trouve au Conservatoire de Musique de Paris : on en saura toute la valeur le jour où un catalogue la rendra facilement accessible. La collection vendue à Leipzig est en quelque sorte le superflu amassé par un bibliophile acharné, dont toutes les passions, toutes les ambitions s'étaient concentrées sur un même objet, le livre de musique.

Nous avons tous connu le “ père Weckerlin ”, hirsute sous son pardessus négligent, indifférent aux voitures qui mettaient sans cesse sa vie en danger, trainant un peu la jambe pour venir s'asseoir à l'hôtel Drouot. Là, d'un air volontrairement dégagé, il laissait passer devant lui le flot des épaves que les ventes apportaient, et choisissait le volume rare dont il connaissait bien la valeur. Weckerlin n'achetait pas cher ; je ne me rappelle guère l'avoir vu s'emballer qu'à la vente du baron Pichon. Il eut cependant le courage de donner mille francs de l'*Odechaton* de Petrucci à une époque où c'était une folie, et Ambroise Thomas fut bien près de ne pas ratifier cette folie d'un bibliothécaire mélomane.

Ces temps sont loin. Aujourd'hui la bibliothèque particulière de Weckerlin produit plus de cinquante mille francs. Elle lui avait, m'écrivait-il, coûté trente mille. On raconte qu'il l'a cédée au libraire, vendeur actuel, pour dix mille. Le plus haut prix a été atteint par la musique du fermier général Ferrand; le manuscrit de *Zélie*, orné superbement par Moreau a presque atteint trois mille francs. Le recueil de *Mangeant* a fait 1250. La belle série des *Chansons à danser*, 1000 frs ; les poinçons de la maison *Ballard* que Weckerlin avait trouvés en un sac chez leurs successeurs actuels, 200 fcs ; le *Mersenne* 900 ; l'*Erminia* de Michelangelo Rossi (1637) 1000 fcs, et 1000 aussi le *Cerone*. Les tablatures se sont bien vendues : *Gaultier* 650, *Gallilée* 650, *Delair* 200, *Perinne* 1000. Ce sont ces livres de luth qui me paraissent avoir réellement apporté du nouveau aux prix de vente habituels. Tout le reste s'est tenu dans la moyenne à laquelle on pouvait s'attendre. D'ailleurs, en vendant à Leipzig on atteint surtout le libraire de profession, et, si l'on est sûr d'éviter un désastre, on n'a pas, d'autre part, la grande chance de Londres ou de Paris, la chance de la vente sensationnelle. Pour la musique, qui est encore en suspicion dans notre librairie, cela vaut peut être mieux. Soyez bien sûr que les 50,000 fcs des

livres Weckerlin vont en produire 80,000 entre les mains des hommes patients et avertis qui les ont acquis. La France était naturellement très peu représentée à cette solennité. Ni le Conservatoire, ni la Bibliothèque Nationale n'ont mis une enchère. Est-ce bien habile de leur part ?

J. E.

BOLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE DEI MUSICOLOGI ITALIANI. — (puntata I & II.)

Voici l'amorce d'une œuvre gigantesque de bibliographie musicale, et si considérable que je me demande comment elle pourra être menée à bien. Il faut toute la courageuse audace de de notre éminent collègue M. Gasperini, de Parme, pour s'attaquer ainsi au dépouillement systématique de tout ce qui existe en fait de musique dans les dépôts et collections du royaume d'Italie. Tous les musicologues sont de cœur avec une si belle entreprise, qui renouvellerait nos études par les trésors qu'elle mettrait au jour. Les deux premiers fascicules commencent par la Bibliothèque de Parme. Ils contiennent les œuvres théoriques et le début de la série des œuvres pratiques. La rédaction de ce catalogue s'inspire un peu de l'exemple donné par le catalogue du *Liceo de Bologne*, mais sans se laisser entraîner par la curiosité archéologique de Gaspari. Et je me demande même, si les descriptions n'en sont pas encore un peu étendues. Car, remarquez le bien, il existe bon nombre de livres imprimés que les bibliographes retrouvent partout, et dont la physionomie n'a plus besoin d'être retracée. Nous les connaissons. Nous devons seulement être avertis de leur présence. M. Gasperini me sait assez de ses amis pour ne pas croire que je lui cherche ici une mauvaise querelle. Mais j'estime très sincèrement que le moment est venu pour notre bibliographie de faire œuvre d'information brève et non plus de curiosité. Et cela dans l'intérêt de notre temps qui est précieux. Si nous trouvons par exemple : *Bonanni (F.) Gabinetto armonico*, *Roma* 1722 *in* 4°, nous sommes renseignés ; et ce renseignement suffit. Plus tard, lorsque tous ces inventaires seront au complet, alors, nous pourrons faire un répertoire complet. Et, pour reprendre mon exemple, les différents exemplaires de Bonanni pourront être collationnés et feront l'objet d'un article définitif. Mais actuellement, nous avons besoin de savoir, et le plus vite possible, ce qu'il y a dans les bibliothèques, non pas ce qu'il y a dans les livres de ces bibliothèques. Enfin, puisque j'en suis à formuler des vœux, je trouverais fort bon que le *Bollettino* fut rédigé sur des fiches imprimées, puisqu'il doit former le dépouillement successif d'une foule de dépôts. Car, au bout de quelques fascicules l'ouvrage deviendra très difficilement maniable. et une fois terminé, il nécessitera des tables immenses. Avec la fiche, le souscripteur classe les volumes à mesure qu'il les reçoit et plus l'œuvre grandit, plus elle est utile. Ces remarques n'enlèvent pas le grand mérite du *Bollettino*.

BIBLIOTHÈQUE D'UPSALA. — Nous sommes très heureux d'annoncer que notre ami M. Rafael Mitjana vient d'être chargé par les autorités suédoises de dresser et de publier aux frais du gouvernement suédois, le catalogue des imprimés de musique du XVI[e] et XVII[e] siècle, conservés à la bibliothèque d'Upsala. M. le Dr. Collijn lui est adjoint pour ce travail délicat et considérable. L'ouvrage sera méthodique, c'est à dire divisé en trois grandes parties : Anonymes — Musique profane — Musique instrumentale. Il sera avant tout descriptif et critique, et formera, non seulement un inventaire mais encore un instrument de bibliographie. Les feuilles que M. Mitjana a bien voulu nous communiquer montrent avec quel soin des détails et de la typographie l'œuvre sera conduite.

Notre S. I. M. applaudit d'autant plus à cette initiative, qu'elle a contribué à la provoquer. Nous avions en effet proposé à M. Mitjana d'accueillir cette publication dans notre revue sous

forme d'appendice, comme nous l'avions fait pour le répertoire dramatique de M. de Curzon, et comme nous allons le faire pour la Bibliographie Exotique de M. G. Knops. Mais la Bibliothèque et l'Université d'Upsala ont revendiqué pour elles même l'honneur de faire connaître les trésors de ce fonds, qui est certainement l'un des plus riches du monde entier.

FARMER (H. G.) — Memoirs of the royal artillery Band. (Reeves 1904 in 8° de 189 pp.)

Déjà ancien, ce volume parait devoir être mentionné ici, et connu du public français. Ne serait-ce que pour servir d'exemple à ceux de nos chefs de musique militaires qui voudraient entreprendre une étude de ce genre. Il y a beaucoup à écrire sur la musique militaire. Les documents abondent, et un très gros ouvrage ne serait pas de trop sur cette matière. Les « Memoirs » de la musique du Royal Artillerie anglais, bien présentés, illustrés et confortables forment un livre de très agréable lecture.

HARRIS (C. Antrobus). — Chronometrical chart of musical History. (London Reeves in fol.)

Il y avait longtemps que je n'avais vu un nouvel essai de tableau synoptique de la musique. Celui de M. Harris est forcément très sommaire puisqu'il a la prétention de faire tenir toute l'histoire de la musique, de sa notation, de ses formes, de ses instruments et de sa technique en une grande page in folio.

BUCK (Dudley). — The influence of the organ in history. (Reeves, in 12°.)

Ce petit volume est le cours d'ouverture professé par M. Buck à la classe d'orgue au College of Music de l'Université de Boston. Il est orné de très curieuses reproductions de vieux spécimens d'orgues ; notamment deux d'entre elles, tirées de mss. du haut moyen-âge sont instructives. M. Buck part d'une idée que certains trouveront trop ingénieuse, mais que je ne lui reprocherais pas, ayant moi même fait à propos du luth, une communication du même genre à notre Section de Paris, il y a deux ans. Il met en parallèle les destinées de la royauté et celles de l'orgue ; la comparaison est bien menée et judicieuse.

ROUGNON. — (Paul) Dictionnaire musical. (Delagrave in 8°.)

Toutes les locutions étrangères se trouvent rassemblées dans ce volume, précieux pour tous ceux qui veulent savoir les termes qu'ils emploient. Historiquement, il y aurait une bien curieuse étude à faire sur ces mots qui furent les agents de l'expression musicale, et les représentants du sentiment. M. Rougnon touche ce problème dans une préface rapide qu'il devrait un jour développer.

ROBERT (G.) — Le descriptif chez Bach. (Fischbacher in 8°.)

La petite brochure de M. Robert tend simplement à atténuer ce que les thèses de M. Pirro et Schweitzer ont de trop catégorique à son avis, et pour ainsi dire de trop abstrait. Il est assez difficile de prendre position dans ce débat. Remarquons d'ailleurs que Pirro est plutôt un historien chez qui la doctrine est l'accessoire, tandisque M. Robert tient avant tout à la doctrine et discute pour la préciser. Dans quelle mesure les musiciens allemands de cette grande école du XVIIe et XVIIIe siècle ont-ils tenu compte de ce goût de la description par les sons, jusqu'à quel point ont ils poussé le déterminisme de ces tendances et la systématisation de ces habitudes, c'est ce que l'histoire ne peut encore nous dire. L'étude que prépare Pirro sur *Buxtehude* jettera de nouveau quelque lumière sur cette obscurité, et nous arriverons peu à peu à connaitre la vérité. Que l'esthétique fasse encore ici crédit à l'expérimentation.

MARÉCHAL (H.) & PARES (G.). — Monographie universelle de l'Orphéon. (Delagrave in 12 de 320 pp.; 3 fr. 50.)

L'Orphéon ! Le mot fait sourire à Paris, et il n'est peut-être pas un musicien éminent qui consente à tourner ses regards de ce côté. On ne veut pas réfléchir au chiffre énorme d'amateurs fervents que cache ce terme démodé. Ils sont cinq cent mille en France, les orphéonistes avec leurs manifestations périodiques, leurs répertoires, leurs mœurs et leurs revendications. Au XIX[e] siècle Wilhem et Abel Simon les ont fait sortir du sol, grâce à une activité qui mérite de ne pas être oubliée. Laurent de Rillé fut leur père artistique, et Bourgault-Ducoudray mit à leur service une part de son énergie. Ils donnèrent des preuves de leur puissance, la puissance du nombre et de la conviction; ils formèrent des festivals monstres, ils répandirent des millions à travers le pays. Et malgré tout, leur situation est en quelque sorte en marge de la vie musicale proprement dite de la nation. Pourquoi ? Si vous voulez le savoir lisez attentivement ce livre, tout d'impartialité documentaire, qui montre simplement ce qui a été fait en France et à l'étranger.[1] Et ajoutez lui le rapport que la Fédération du Rhône vient d'adresser au Sous-Secrétaire d'État aux Beaux Arts, par les soins de son vaillant président, M. Dalin de Lyon. Vous verrez ce qu'il manque au mouvement orphéoniste pour remplir le rôle qu'il s'est à lui-même proposé. Il y a là de très graves questions, souvent trop mêlées à des personnalités, et à des nécessités financières ou commerciales. Nous y reviendrons un de ces prochains jours. Il est temps que les revues de musique mettent loyalement leur influence au service d'une si belle cause.

MARTINEAU (R.) — *Emmanuel Chabrier* (Dorbon aîné, éd. Paris).

Il me plaît de penser que j'ai un peu contribué à la publication de cet ouvrage en y encourageant son auteur, à la fois parce que je savais la minutieuse conscience de René Martineau, et parce qu'on ne rendra jamais assez justice, au plus mal connu, au plus méconnu, et cependant peut-être au plus français de nos compositeurs français. Tel qu'il est ce petit ouvrage est excellent, non qu'il apporte à l'étude de Chabrier des sentiments ou des impressions d'une nouveauté considérable, mais qu'il réunit une documentation précieuse. L'esprit qui en a relié les éléments est conforme à la réalité (qui ne fait guère que se dégager maintenant) du rôle joué par Chabrier non seulement durant sa vie, mais depuis sa mort par l'influence ou tout au moins le témoignage qu'il a apporté à la nationalisation de notre musique.

L'intelligence avisée de Chabrier et son sens du comique musical, sont deux éléments où se référeront toujours avec avantage nos musiciens..

Et j'en voudrais presque à René Martineau de n'avoir pas insisté sur la qualité de " précurseur " : sur ce titre de patron de la musique française qu'on peut donner à Emmanuel Chabrier, bien plus équitablement qu'on ne l'a fait au génie Wallon qu'est César Franck.

Mais le petit ouvrage de René Martineau n'est point une œuvre de discussion, ni une thèse, c'est un ouvrage documentaire auquel ne pourront manquer de se rapporter tous ceux que l'œuvre et la vie de Chabrier peuvent attirer, et je pense que l'attirance de Chabrier se fera de jour en jour plus grande : un mouvement semble bien se dessiner actuellement en ce sens.

Outre ses qualités personnelles le livre de René Martineau possède celle de venir à son heure.

[1] La documentation étrangère a été réunie par voie diplomatique. Elle est fort intéressante. Mais pourquoi notre consul de Bangkok veut-il que le chant national siamois ait été composé par Lully ?

Je rectifierai simplement à la page 90 un petit point documentaire. *Le duo de l'ouvreuse de l'Opéra-Comique et de l'employé de Bon-Marché* n'est pas resté inédit. Il a été publié dans le Figaro Musical. Avril 1893. no 19, page 79. Ce duo est extrait d'une revue de Paul Fuchs et Henry Lyon, intitulée *Cent moins un.* Tous les amis de la cantatrice Henriette Fuchs avaient collaboré à cette revue: c'étaient Pauline Viardot, Delibes, Massenet, Guiraud, Dubois, Joncières, Chabrier, Lecoq, Wormser, Peiffer, Thomé, Widor, Lenepveu, Messager, Vidal, Pierné, d'Indy, Chausson, Tiersot, de Kervegnen, Bemberg et Palicot.

Il serait assez curieux de pouvoir retrouver aujourd'hui quelques-uns des morceaux de cette revue.

G. Jean Aubry.

JULIEN TIERSOT. *Gluck* (collection : les Maîtres de la Musique). — Paris, Alcan, 1910, in-8, 249 p.

C'est chose assez curieuse, et cependant parfaitement explicable, que l'on ait manqué si longtemps, chez nous, d'une biographie de Gluck, aussi bien que d'une biographie de Rameau ou de Lully. Beaucoup de volumes et de brochures, souvent médiocres, quelquefois excellents, paraissaient sur les classiques allemands, alors que nous ne possédions encore, sur Gluck, que la compilation de Desnoiresterres, et sur Rameau et Lully, rien ou à peu près rien : c'est qu'il était fort aisé d'abréger *ad usum Delphini* des monographies étrangères, et fort long et difficile de remonter aux sources et d'apprendre à connaître et juger par soi-même ; c'est aussi qu'il était profitable aux librairies d'exposer en vente des ouvrages relatifs à quelques musiciens universellement célèbres, et au contraire, aléatoire de proposer au public des études consacrées à des maîtres oubliés, dont à peine il avait entendu un air ou un rigaudon. Il nous souvient d'avoir, il y a vingt ans, vu confondre, par des "amateurs", *Orphée* tout court avec *Orphée aux enfers.* Les temps sont assez changés pour que pareil accident devienne rare, et les "snobs" qui ont succédé aux "dilettanti" font au moins quelques efforts pour paraître renseignés.

Gluck, bavarois de naissance, nous appartient, comme le florentin Lully, par le meilleur de son génie, par ce que son historien actuel, M. Tiersot, appelle justement son "œuvre définitive". Voici maintes années que M. Tiersot vit dans son intimité. Appelé à terminer la grande édition en partition d'orchestre, qu'avait commencée Mlle Pelletan, il a mené à bien la publication d'*Orphée* et celle d'*Echo et Narcisse.* Ses préfaces, ses études de détail sur la vie et les ouvrages de Gluck sont fort importantes et présagent la valeur du livre qu'il prépare sur "Chr.-W. Gluck et la philosophie du XVIIIe siècle". Celui qu'il fait paraître aujourd'hui sous la couverture bleue de la collection "les Maîtres de la Musique" fera patienter les plus pressés et contentera les plus difficiles. Au point de vue des progrès que peut et doit faire le public dans la connaissance de Gluck, il y aura tout à gagner à ce que le petit volume de "vulgarisation", concis, attrayant et sûr, ait précédé, cette fois, le gros livre d'"érudition".

Michel Brenet.

TAYLOR. — La Psychologie du Chant. (The Macmillan Company, New-York, 1908).

Je voudrais voir ce livre entre les mains de tous ceux qui enseignent, — ou prétendent enseigner, — le chant. Il leur donnerait à réfléchir sur la valeur de certaines doctrines trop universellement admises......

Dans sa première partie, M. Taylor fait un exposé des diverses méthodes de culture vocale. C'est déjà une tâche ardue : elles sont légion : beaucoup de maîtres s'autorisent de la physiologie, d'autres ont ressuscité l'ancienne école italienne — (où donc l'ont-ils retrouvée ?) — d'autres

enseignent le chant naturel et ne sont pas pour cela plus simplistes que leurs confrères ; d'autres, enfin, se targuent d'appliquer un système et ne s'aperçoivent pas qu'ils en pratiquent un autre.

Ayant exposé toutes ces méthodes, M. Taylor, s'occupe dans sa seconde partie, de faire leur procès à chacune d'elles. Il s'attaque tout d'abord à ceux qui prétendent baser l'émission vocale sur un système respiratoire, quel qu'il soit. " Il n'a jamais été prouvé nous dit-il que l'usage correct de la voix soit en relation avec le système respiratoire ". Les exercices respiratoires, imposés aux élèves, simples en apparence, représentent un formidable travail musculaire. Pourquoi respirer en chantant autrement que dans la vie courante ? Un orphéoniste, un joueur de tuba, par exemple, marchera pendant plusieurs heures, portant son pesant instrument et le jouant la moitié du temps. Considérons-le comme un objet digne d'admiration et de sympathie, et ne nous embarrassons pas de trop de principes.

Les principes vocaux varient, d'école à école, et même de maître à maître : vous n'en trouverez pas deux qui soient d'accord pour la position correcte du larynx : les uns vous recommanderont de l'élever autant que possible, les autres de le baisser, d'autres varieront selon la hauteur de la note à émettre. La position de la langue et du palais n'est pas mieux établie ; la question des registres n'a jamais été vérifiée au laryngoscope ; le coup de glotte, quelquefois réputé excellent est, quelquefois totalement proscrit.

M. Taylor en veut tout particulièrement à la *méthode scientifique.* Selon cette méthode, la production tonale devient un problème physiologique. Après une description détaillée des organes vocaux, le maître essaye de faire à l'élève l'explication exacte des opérations musculaires à effectuer : il n'oublie qu'une chose, c'est que la science n'a jamais jeté aucune lumière sur le fait de la production vocale CORRECTE : elle contrôle seulement le son, lorsqu'il a été émis. Chose plus grave, d'après ce système, l'émission du son devient d'une prodigieuse complexité. Les opérations à accomplir dans ce but ne demandent pas moins d'une page entière d'explication. Et elles doivent s'effectuer en une seconde ! Un élève tant soit peu doué au point de vue vocal est généralement tout à fait abasourdi en voyant une chose aussi simple s'entourer de tant de mystère.

Les moyens empiriques empruntés à l'ancienne tradition italienne ne reposent guère sur une base stable, si l'on veut les prendre à la lettre. Que signifie, par exemple, les phrases consacrées : *Soutenez le son. Chantez dans le vide et sur le souffle ?* Si l'opération se passe dans le vide, elle ne sera pas simplifiée pour cela, au contraire. Ce système se complète par l'étude des sensations vocales. En décrivant à l'élève ce qu'il doit ressentir lorsque l'action vocale est correcte, on croit lui enseigner le moyen de l'effectuer. On lui dit, par exemple : *il faut sentir le son vibrer à la racine des dents supérieures* ou encore : *mettez la voix dans le masque.* Ces raisonnements pèchent par la base. Pour que l'élève ressente ces sensations, il faut forcément qu'il ait trouvé une première fois, moyen de les produire. Il y a là tout au plus un moyen de contrôle.

Tous ces procédés musculaires ne sont que des à peu près, et il serait aisé de les démolir. Leur facile empirisme répond pourtant à quelque chose ; et c'est ici que M. Taylor devient excessivement ingénieux, avec sa troisième partie : les bases d'une science vocale. J'aimerais à rapprocher ces chapîtres du livre publié il y a deux ans par M. Bonnier sur le même sujet.

M. Bonnier et M. Taylor semblent souvent s'être donné le mot. Mais M. Bonnier fait du problème vocal un problème d'acoustique et M. Taylor en fait un problème d'audition. Le Le premier nous dit : placez la voix au plus loin, au but même où elle doit être entendue ; le second nous dit : écoutez-vous vous-même ; écoutez le maître qui vous donne l'exemple. Pour guider une voix, il ne faut QUE l'écouter. L'IMITATION est la seule base rationnelle de la culture vocale.

A. M.

MATHIS LUSSY. — Ceci n'est qu'une simple note pour apprendre à nos lecteurs que Mathis Lussy a existé, et que son nom appartient à l'histoire de la psychologie musicale. Il est mort en janvier dernier, âgé de quatre-vingt-deux ans. Charles Lévêque l'appréciait et attachait à ses travaux une importance capitale. Jules Combarieu paraît bien s'être inspiré de lui, sinon de lui seul dans son travail sur le Rythme. Les ouvrages de Lussy sont, outre le livre fait en collaboration sur l'*Histoire de la notation musicale*, deux autres livres, l'un sur l'*Expression musicale*, l'autre sur le *Rythme*; la dernière brochure dont le titre est l'*Anacrouse* les résume. Les ouvrages de Mathis Lussy sont édités par la maison Heugel.

Hans de Bülow considérait Lussy comme l'inventeur de l'*Anacrouse*. "Anacrouse" est le nom de ces membres de phrases musicales qui ne font point partie du corps même de la phrase qui la préparent, et en la préparant, l'*animent*. Dans l'ordre des gestes il en est d'avant coureurs qui facilitent le geste essentiel en aidant, à la fois, à son efficacité et à sa grâce. Dans le premier *nocturne* en *si bémol mineur* de Chopin les six premières notes : *si do la rè si sol* jouent le rôle d'*Anacrouse* ; l'on peut s'en assurer par la phrase incidente qui lui fait suite.

La découverte de l'anacrouse, le jour où les travaux de Lussy seront connus de tous les musiciens, permettra d'analyser *intelligemment* et *intellectuellement* la phrase musicale. Je n'oserai insister sur l'importance de l'*Anacrouse* au point de vue pathétique, cela m'entraînerait à des distinctions dont la subtilité rebuterait le lecteur et dont la brièveté obligée l'irriterait peut-être davantage. Et si je me permettais une allusion à la portée, psychologique de l'*Anacrouse* j'encourrais le reproche d'exagérer délibérément l'intérêt d'une simple remarque.

L'anacrouse est en effet un élément accessoire. Il n'influe pas sur la forme d'une phrase. Les notes de la suite desquelles cette phrase est faite, restent ce qu'elles sont. On sait la remarque du poète : sans le soleil "chaque chose ne serait que ce qu'elle est". Il en est un peu de l'anacrouse ainsi que du soleil. Son influence s'exerce sur le mouvement de la phrase, car on sait qu'une phrase musicale se dessine en même temps qu'elle se meut et que les modalités de son mouvement contribuent, sinon à sa manière d'ètre, du moins à sa manière de vivre pendant l'infiniment courte durée de vie que le destin lui réserve. Et c'est pourquoi l'anacrouse est un principe d'animation, de coloration. Nous lui donnions tout à l'heure la portée d'un geste avant-coureur et nous disions fort bien, ce nous semble. Le mot grec *anakrousis* a en effet le sens de *prélude*. Etymologiquement il signifie une action en arrière, un recul. De ce genre est essentiellement le "recul pour mieux sauter"

On pourrait soutenir, sans exagération, que la mise en valeur des éléments anacrousiques de la phrase musicale est le centre de la psychologie musicale de Mathis Lussy. Il ne s'est d'ailleurs jamais donné pour un psychologue. Il n'a pas appris la psychologie. Je ne sais même s'il a lu quelques traités élémentaires sur les "Facultés de l'âme." J'irais d'ailleurs jusqu'à soutenir qu'il a bénéficié de son ignorance. C'est par l'inspection directe de la phrase musicale, qu'il s'est révelé psychologue, en faisant des éducations de pianiste, en s'efforcant de remédier à l'insuffisance de réflexion ou d'intelligence d'un élève.

— Quel grand psychologue de la musique Lussy n'eût-il pas été, si au lieu d'être l'aîné d'un Carl Stumpf, il avait eu l'âge de ses étudiants d'aujourd'hui ! —

Je me le suis dit souvent. En me l'entendant dire, Lussy m'aurait souri, de ce bon et indulgent sourire que ses amis lui connaissaient. " Ne croyez pas cela, m'aurait-il murmuré à " l'oreille. Je suis de ces innocents aux mains pleines qui n'ont rien appris parce qu'ils ont su " à l'avance ce qu'il était essentiel de savoir sans avoir besoin d'aller consulter tel maître ou " tel livre. Les intuitifs n'ont d'autre maître qu'eux-mêmes. Ils ouvrent les yeux, et ils voient. " Et quand ils racontent ce qu'ils ont vu, ils s'aperçoivent bien que ceux qui les écoutent ne " les croient pas toujours. Mais ils savent attendre, assurés, qu'un jour ou l'autre, il leur sera " donné raison."

Et puis Mathis Lussy tenait bien plus au succès de ses découvertes qu'à la durée de son nom. Il était d'une sagesse pour le moins égale à sa bonne humeur. Et c'est beaucoup dire.

LIONEL DAURIAC.

CHANTS ET CHANSONS [*du Nivernais*] *recueillis et classés par* ACHILLE MILLIEN, *avec les airs notés par* J. G. PÉNAVAIRE. Paris, Leroux, 2 vol. in-8.

Sur trois volumes que cette collection doit comprendre, les deux premiers seulement sont parus. Nous n'attendrons point le dernier pour saluer cette contribution importante aux études de folk-lore musical.

M. Achille Millien, qui est un connaisseur averti de la littérature et des traditions populaires, a songé réunir et conserver ce que notre province de Nivernais garde encore de son passé qui chante. A cette bonne tâche il a consacré un temps précieux et sa peine n'a point été perdue. L'œuvre de son collaborateur musicien, M. Pénavaire, aujourd'hui disparu, nous concerne ici plus immédiatement. Elle appelle une critique grave. M. Pénavaire était violoniste et compositeur : le sens du folk-lore me semble pas lui être jamais venu. Il a noté, nous apprend la préface, deux mille six cents mélodies ! En a-t-il pénétré l'âme intime ? Pour notre part, nous ne le croyons pas. Que penser en effet de cette déclaration ? « Il n'est pas toujours commode de noter avec soin ces vieilles et souvent charmantes mélodies populaires et *de les ramener à l'exacte mesure*. J'ai essayé de le faire de la façon la plus simple. Quelques récolteurs, voulant rendre de leur mieux les fautes du chanteur, écrivent avec plusieurs changements exagérés de mesure ; des $\frac{7}{4}$ et des $\frac{5}{4}$ succèdent à des $\frac{2}{4}$ ou à des $\frac{6}{8}$; d'autres n'écrivent que des valeurs de notes non mesurées, *tempo rubato*, forme plain-chant ; cette recherche d'écriture, lorsqu'elle n'est pas obligatoire parait un peu prétentieuse pour une pauvre petite chanson. »

Et M. Pénavaire de conformer ses notations à son principe et de faire, bon gré, mal gré, rentrer ce qu'il entend et ce qu'il transcrit dans le moule d'une mesure fixe. Il méconnait ainsi ce que des folkloristes très autorisés, qui sont en même temps des maîtres de la composition musicale ou des historiens de la musique, ont reconnu ; Vincent d'Indy, Tiersot, Olmeda, Pedrell, Lissenko, Kuhacs, Rimsky-Korsakov et tant d'autres ont fait accepter le principe de la liberté rythmique dans la chanson populaire, comme un dernier vestige en effet de la cantilène ecclésiastique du moyen âge en Occident et en Orient.

Seulement M. Penavaire, compositeur de musique, appartient à une génération où la carrure dans la phrase musicale faisait loi et le folkloriste n'a pas su dépouiller les habitudes du musicien.

FOLK SONGS *from Somerset gathered and edited with pianoforte accompaniment by* CECIL J. SHARP and CHARLES L. MARSON. Taunton, 1904-1909. 5 volumes actuellement parus.

Faut-il rappeler que le Somerset est un des comtés au sud-ouest de l'Angleterre, au sud du canal de Bristol et de l'embouchure de la Severn ? Nous sommes en pays anglo-saxon et nous ne touchons pas encore la terre celtique du Cornouailles : remarque qui a son intérêt dans une étude de folk-lore.

Cinq volumes de cette très intéressante publication sont aujourd'hui parus. Il entrait dans l'esprit des éditeurs de présenter ces *folk songs* avec une parure harmonique sous la forme d'un accompagnement de piano. C'est une conception qui se défend. Nous ne l'aimons guère. Elle ôte le caractère scientifique d'une publication bien faite, ce qui est le cas ici. La rythmique est généralement peu intéressante dans le folk-lore musical des peuples germaniques et anglo-saxons. En revanche, les éditeurs des mélodies populaires du Somerset nous offrent d'admirables exemples de la survivance des tonalités ecclésiastiques à l'époque moderne. MM. Sharp et

Marson les ont senties et respectées. Et c'est une bonne surprise, à la fin d'un recueil, qu'on peut croire entièrement consacré à la vulgarisation, de trouver un ensemble de notes et de commentaires bibliographiques et musicaux, très intéressants et très précis, qui constituent l'état-civil de chacune des pièces du recueil et nous consolent un peu que ces pièces soient présentées *with pianoforte accompaniment.* P. Aubry.

LIVRES REÇUS

— PROD'HOMME (J.-G.). — Richard Wagner. (Portraits d'Hier, in 12°.)

— BOLLETTINO del l'Associazione dei Musicologi Italiani. Puntate I & II. (Parma 1909 in fol. de 30 pp.)

— EYQUEM (Daniel.) — La Musique populaire d'après une nouvelle écriture musicale. (Paris 29 rue de l'Echiquier.)

— Solfège d'après la nouvelle écriture musicale et la théorie des douze sons, suivi d'exercices pratiques par Mme A. Gédalge. (Ibid. in-8°.)

— METHODE MODALE CHIFFRÉE. — Pour l'enseignement de la musique. (Association galliniste, 8 rue Caplat, in-12° de 105 pp. 2 fr.)

— MARTINEAU (René). — Emmanuel Chabrier. (Dorbon ainé in-12° de 130 pp. 3 fr.)

— ROBERT (Gustave). — Le descriptif chez Bach. (Fischbacher in-8° de 75 pp.)

— ROUGNON (Paul). — Dictionnaire musical des locutions étrangères. (Delagrave, in-8° de 200 pp. 3 fr. 50.)

— PARÈS (G.) & MARECHAL (H.). — Monographie Universelle de l'Orphéon. (Delagrave, in-12° de 336 pp. 3 fr. 50.)

— FARMER (H. G.). — History of military music in England. (London Reeves in-8° de 200 pp.)

— WOOLLETT (Henry). — Histoire de la musique, vol. I. (Publications du "Monde Musical," in-12° de 517 pp. 3 fr. 50.)

SCHLESINGER (Kathleen). — Instruments of the Orchestra, vol. I. (Ancient vol. II. (Modern). (London Reeves, deux vol. in-8°.)

— ENGEL (Karl). — The Music of the most ancient Nations. (Reeves in-8° de 380 pp. 8/6.)

— SMITH (Hermann). — The Word's earliest Music. (London Reeves, in-2° de 363 pp. 6/.)

— BUCK (Dudley). — The influence of the organ in history. (Reeves in-12° de 45 pp. 1/.)

— HARRIS (C. Antrobus). — Chronometrical Chart of Musical History. (London Reeves in-fol. 1/.)

— BARCLAY SQUIRE (W.-M). — Catalogue of the printed music in the Library of the royal college of music, London. (London Novelle in-4° de 368 pp.)

— KONGRESS *der Internationalen Muzik-Gesellschaft.* — Troisième Congrès de la Société Internationale de musique. (Vienne Artaria et Leipzig Breitkopf, in-8° de 690 pp.)

— MITJANA Rafael). — Para musica vamos !. (Valencia F. Sempere & Ca. In-12° de 230 pp.)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. Henry Roujon, *de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député, ministre de la justice.*
M. le comte Gaston Chandon de Briailles.
M. Adolphe Brisson, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Gustave Berly, *banquier.*
M. Léon Bourgeois, *sénateur, ancien ministre.*
M. Franz Custot.
Mme Michel Ephrussi.
M. Georges Gaiffe.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme la comtesse d'Haussonville.
M. Louis Havet, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme Daniel Hermann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
Mme Théodore Reinach.
M. Romain Rolland, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
Mme Ternaux-Compans.
M. Jean Weber, *agrégé de l'Université.*

LA GRANDE SEMAINE DES AMIS DE LA MUSIQUE

Le mois dernier a été l'occasion d'un très bel effort accompli par notre jeune Société des Amis de la Musique. L'Association des Concerts Colonne et la Société des Grandes Auditions de France ayant décidé M. Gustave Mahler à venir à Paris diriger sa seconde Symphonie, les Amis de la Musique ont été heureux de s'associer à cet événement. En échange de leur participation effective et matérielle, ils ont pu être admis gratuitement à la répétition générale de cette Symphonie le samedi 16 *avril, et avoir ainsi la primeur de cette œuvre.*

En outre, ils avaient été conviés à écouter cette Symphonie réalisée au piano par MM. Casella et Salomon, le vendredi 15 *avril, dans une Salle que la Bibliothèque Nationale avait bien voulu mettre à notre disposition. Enfin, le samedi* 16, *tous les Amis se réunirent au Grand Hôtel, pour y entendre la première exécution donnée en public par la Chorale Mixte de Paris, fondée sous les auspices de la Société, et dirigée par M. Gustave Bret. L'impression laissée par cette audition a été excellente. La beauté des voix, l'homogénité du chœur, le style et les nuances, ont provoqué les applaudissements de tous nos amis.*

Au début de cette réunion, l'un de nos membres d'honneur M. Henry Marcel, Administrateur Général de la Bibliothèque Nationale, a bien voulu prendre la parole, pour retracer avec sa haute autorité, le but et les devoirs de notre Société Française des Amis de la Musique. Nous tenons à publier ici cette remarquable conférence, en remerciant très sincèrement celui qui a bien voulu la prononcer.

Mesdames, Messieurs,

La création de la Société des Amis de la Musique a été tout à la fois l'aboutissant d'un vaste mouvement sans unité apparente, et la réalisation d'aspirations et de besoins confusément ressentis. Il semble en effet que l'heure soit venue d'imprimer à ce mouvement une direction, de donner à ces impulsions un centre de coordination et de rayonnement. L'activité musicale de notre pays est, à l'heure qu'il est, en voie d'égaler, sinon de dépasser

*celle des nations jusqu'ici les plus favorisées à cet égard. Parallèlement à l'enseignement officiel dispensé par le Conservatoire, une institution s'est créée, la Schola Cantorum, qui a pris comme fondations l'étude et la pratique des grandes compositions liturgiques de la Renaissance Palestrinienne, y superposant peu à peu la connaissance et la diffusion des œuvres religieuses de l'Ecole Allemande, avec Schütz et Seb. Bach à sa tête, les reliant à la grande école de déclamation lyrique instaurée en Italie au XVII*e *siècle par Monteverde, descendant avec Rameau le cours de notre développement Symphonique, abordant avec la messe en Ré la plus puissante des synthèses Beethoveniennes, étudiant enfin chez Weber le mouvement romantique d'où allait sortir le drame Wagnérien. La Société Bach dirigée par M. Bret, puis la jeune Société Haendel, avec ses chefs, MM. Raugel et Borrel, initièrent d'autres milieux aux vastes contructions cycliques des deux grands maîtres saxons. Une mention, enfin est due à l'Ecole des hautes études sociales, où l'étude historique et critique des écoles musicales est, sous la direction érudite de M. Romain Rolland, commentée pas à pas, par l'exécution de leurs productions les plus caractéristiques. Les auditions de cette année ont porté sur la musique de chambre, française et italienne, des XVII*e *et XVIII*e *siècles.*

*Pendant ce temps la musique moderne multipliait ses prises sur le public. A Pasdeloup, tombé avant la consécration du succès définitif, avaient succédé Colonne, mort hier, presque sur la brèche, puis Lamoureux, fondant autant de centres de diffusion musicale affranchis des traditions un peu étroites de l'illustre Société des Concerts, bien élargies depuis au surplus par ses deux derniers chefs. Mais le mouvement n'en devait pas rester là. Son impulsion gagna, un peu lentement d'abord la province ; les concerts de Jules Bordier à Angers aujourd'hui sous la direction active de Max d'Ollonne, le centre de culture fondé à Montpellier par le regretté Charles Bordes, les concerts de Witkowski et d'Alfred Cortot à Lyon, M*me *Maquet reprenant courageusement à Lille, le bâton échappé de la main mourante de son mari, les triomphales tournées de Blanche Selva à travers les départements, y montrent l'activité musicale en pleine voie de développement ; des sociétés d'amateurs se fondent un peu partout, — Nantes tout récemment, — pour seconder ou suppléer les professionnels.*

Que dire maintenant de Paris ? Il n'y aura bientôt plus une salle disponible, où ne fonctionne un orchestre symphonique, où les productions de notre école n'alternent avec les œuvres caractéristiques de l'étranger, Symphonies de Brahms, lieder et caprices Scandinaves, poèmes ou fantaisies orchestrales de l'école russe, création du slavisme centre-européen avec Smetana et Dvorak, compositions touffues et ardentes, souvent contestables, jamais indifférentes de Richard Strauss, pittoresques évocations d'Albeniz.

Quant à notre production française, l'intensité en ressortira de la seule mention des symphonies proprement dites exécutées depuis quelques années, dans les concerts dominicaux,

et où s'incrivent les noms de Théodore Dubois, Vincent d'Indy, Dukas, Magnard, Gedalge, Rabaud, Guy Ropartz, Silvio Lazzari, Witkowski, Marcel Labey, Albert Roussel, Casella, Roger Ducasse. Que dirais-je de la multitude des œuvres moins étendues, ou résolument affranchies du monde symphonique, qu'accréditent ceux de Debussy, Pierné, Ravel, Gabriel Dupont, George Hue, Déodat de Séverac, Pierre de Bréville, Florent Schmitt et tant d'autres ? L'avidité musicale du public parisien ne se contente pas à si peu de frais ; la périodicité hebdomadaire ne suffit plus à ces appétits, et l'on a vu des institutions de quartier, les concerts Rouge, les concerts Touche, fonder leur succès sur une production presque journalière ; tandis que des sociétés de quatuors ou de petits orchestres — relayant les concerts Sechiari, Hasselmans, Philharmonia, ou l'institution internationale, déjà éprouvée, de la Société Philharmonique — s'attachaient à la divulgation, qui de la musique de chambre russe, ou des œuvres pour quatuor d'un Hugo Wolf ou d'un Max Reger ; qui de la musique anglaise moderne, le tout alterné avec la vulgarisation de l'œuvre deMoussorgski par l'admirable Madame Olénine, ou celle de la grande école italienne de chant des XVIIe et XVIIIe siècles par Madame Isori.

Mais cette production formidable, ce mouvement vertigineux qui entraîne toujours plus loin le public français par les régions inexplorées de la musique, comment le régler, comment lui communiquer le train progressif, la coordination, la méthode sans lesquelles la confusion se fait dans les esprits, des modes souvent contestables étouffant la production sérieuse au profit d'œuvres mièvres ou superficielles, parées de la seule beauté du diable, ou frappant à tour de bras sur des nerfs surmenés ? Par quelle voie, surtout, venir en aide aux génies abrupts, d'accès difficile, de taille démesurée, dont l'originalité rebute même le bon vouloir par des difficultés de lecture, des complications de métier, ou un déploiement de moyens insolites ? Comment organiser, avec des concours étrangers et lointains, la diffusion de notre production hors de nos frontières, comment assurer les initiatives de bonne volonté contre les risques pécuniaires de ces entreprises ? Comment attirer chez nous, précieux éléments de culture et d'émulation pour l'école française, des compositeurs en défiance de l'ouverture d'esprit de notre public, de la capacité de travail et de patience de nos exécutants ? Comment, enfin, lorsqu'une institution artistique est menacée par l'inintelligence officielle, ou par le brutal simplisme des gens d'affaires, la sauver de la disparition, ou l'adapter sans dommages au nouvel et inévitable état de choses? Les bonnes volontés sont innombrables, les concours jamais marchandés ; de quelle manière les harmoniser, au mieux de notre développement musical, en fusionnant les concurrences, en prévenant les doubles emplois, en appliquant l'effort au point de moindre résistance ?

Ces questions, quelques hommes d'initiative se les sont posées. Le contact s'est vite fait entre leurs préoccupations, l'accord entre leurs vues. Et de là est née la Société française des Amis de la musique. *Des esprits hardis, des mains généreusement ouvertes, la*

musique, cette grande charmeuse, ne pouvait manquer d'en attirer, d'en grouper, à son premier appel. Elle est si irrésistible, que c'est à peine si on lui a demandé ses raisons, si on l'a questionnée sur son but. Le seul instinct, en quelque sorte, d'une œuvre de beauté à accomplir, a suffi, comme l'étincelle électrique fait jaillir un produit nouveau du contact de deux substances. Mais la méthode seule assure la vitalité des œuvres humaines. Et c'est pourquoi quelques-uns de vos membres m'ont demandé cet exposé, destiné à vous donner une plus claire conscience de votre domaine d'action, et de la multiplicité des œuvres utiles auxquelles votre coopération active, servie par la confiance qui ne se marchande jamais à l'effort désintéressé, peut donner l'être, ou rendre la vie.

Depuis que l'Etat, débordant toujours davantage de son cadre naturel d'action : l'organisation des services et la protection des intérêts généraux, assume chaque jour quelque tâche nouvelle, de légitimes inquiétudes ont surgi chez beaucoup d'esprits sur le sort de certaines institutions, de certains patrimoines traditionnels et sacrés que cette activité dispersée menace d'un croissant abandon. De là une éclosion de sociétés privées dont le titre dit assez l'emploi : Amis du Louvre, de Versailles, de Fontainebleau, du Museum, etc. L'objet de chacune est circonscrit à un édifice, ou à une personnalité morale unique, qu'il s'agit de faire connaître et aimer, par des visites promenades et par des conférences, de préserver des zèles indiscrets ou peu éclairés, plus graves peut-être que l'abandon, par des démarches collectives, d'enrichir temporairement ou à demeure par des donations et des prêts. L'objet que vous vous proposez est tout à la fois différent et infiniment plus étendu. Nous sommes heureusement, avec la musique, à part quelques maigres subventions, dans le domaine de l'activité libre, de la concurrence illimitée. Mais si l'ouverture de l'horizon sollicite l'essor des esprits généreux, sa profondeur illimitée, son rayonnement infini risquent de les fatiguer avant l'heure, ou de les disperser sans profit. De là la nécessité d'un discernement, d'un triage dans les œuvres à entreprendre, choix qui ne peut sortir que de la délibération éclairée des compétences, se réaliser que par la concentration des ressources. Et c'est là proprement l'objet de votre association : déterminer les points sur lesquels doit se porter l'effort, assurer et appliquer les moyens d'action.

C'est dans cet esprit que votre comité directeur a compris sa tâche. Se fixer un petit nombre d'objectifs y porter toutes les forces et les ressources nécessaires, ne rien risquer que de possible, ne rien produire que d'efficace, tel est le mandat qu'il s'est donné. Voyons comment il l'a rempli jusqu'à ce jour. Votre société ne dispose encore que d'un effectif d'environ 500 *membres, correspondant à un budget approximatif de* 10.000 *francs. Il ne faut point perdre de vue ces chiffres modestes, pour juger avec équité de son œuvre. Par bonheur, il s'est trouvé parmi vous des esprits entreprenants, pour grossir singulièrement cet actif disponible, à l'aide d'avances, de crédits, et assurer ainsi le succès d'opérations singulièrement disproportionnées à l'importance de votre fonds de roulement.*

La première affirmation de la Société devait être de s'assurer un organe. Elle le possède sous le vocable déjà populaire, S. I. M. constitué par les initiales de son titre. Divisé en deux parties, ce périodique mensuel, donne, dans la première, des études critiques développées, sur tous les sujets se rattachant à la musique, auxquelles s'adjoignent soit des morceaux anciens, peu connus et caractéristiques, soit des productions nouvelles empruntées sans esprit de secte, aux inspirations les plus diverses. La seconde partie, avec pagination spéciale, est consacrée à l'actualité, et forme la revue la plus complète de la production musicale en France, et à l'étranger. La diffusion matérielle de ce périodique est assurée par une des maisons d'édition les plus honorables et les plus solides de Paris.

Beaucoup, plus difficile était l'entreprise particulière par laquelle votre société représentée par quelques-uns des plus actifs d'entre vous a tenu à s'affirmer tout de suite comme organe d'initiative. Ce fut dans ce Paris si avide de musique, et si pauvrement doté des locaux indispensables aux auditions en commun, la création d'une salle nouvelle destinée à seconder et à dégager celles qui existent déjà. Le déplacement du Conservatoire, transporté dans l'ancien collége de la rue de Madrid, vint en donner les moyens. Sur un terrain fourni par l'Etat, propriétaire de ces bâtiments, et dont l'apport constitue sa seule contribution à l'entreprise, quelques-uns de vos membres ont pu assurer l'édification d'une salle de concerts, contenant quatorze cent cinquante places environ, construite sur les plans les plus perfectionnés et offrant les dispositions acoustiques reconnues les meilleures. Ce projet, qui a rencontré à la Chambre un accueil unanime, a été renvoyé par la Sénat à sa commission des finances, pour une mise au point définitive qui ne saurait tarder. Ce n'était pas assez, pourtant, de doter Paris d'un organe musical nouveau ; il fallait assurer l'intégrité de celui que la disparition de l'ancien Conservatoire du faubourg Poissonnière allait entraîner dans sa ruine, la petite salle au décor néopompéien, à la merveilleuse acoustique, si chère à tout les mélomanes. Votre Société a assumé cette nouvelle tâche, et espère y réussir. Une entreprise privée, à laquelle elle donnera son concours, racheterait l'emplacement de la salle, en réaliserait l'isolement, en encadrerait l'enceinte pourvu de larges dégagements, dans une construction de style approprié.

On se plaint, dans notre pays, de la pénurie d'éléments choraux due au peu de culture musicale des masses. L'école de chant choral présidée par M. Jean d'Estournelles de Constant s'emploie activement et à grouper et à discipliner des exécutants de bonne volonté pris dans toutes les classes sociales. Votre société a cherché le même résultat dans une autre voie, en subventionnant la Chorale mixte de Paris, *dirigée par M. Gustave Bret, dont l'originalité est, en sens inverse, de se composer exclusivement de professionnels, qu'entretient en contact permanent l'étude en commun, des éléments de leur répertoire. Pour faciliter le travail des répétitions, Madame la Comtesse de Béarn a bien voulu mettre à leur disposition la belle salle de spectacle de son hôtel. Vous jugerez dans quelques instants, de leur zèle et de leur talent.*

Mais d'autres actes d'encouragement vous sont dûs, tout désintéressés ceux-là, en faveur de fondations musicales de caractères divers. C'est ainsi que vous donnez votre concours pécuniaire à la société dite "l'Entr'aide artistique" destinée à permettre à des élèves sans fortune du Conservatoire de terminer leur éducation sans se voir dans la nécessité de l'interrompre ou de l'abréger pour des besognes mercenaires.

Vous assistez également de vos deniers la Manécanterie des petits chanteurs de la Croix de bois, qui propage si heureusement dans les milieux populaires le goût de la musique et la pratique du chant en commun. Le succès de leur charmant concert à la salle Gaveau vous a payés par avance de votre sollicitude.

Ces facilités matérielles assurées aux exécutions musicales, par la préparation de nouvelles légions d'interprètes, il s'agissait, avec une activité égale, d'accélérer la vulgarisation en France des plus récentes et des plus marquantes productions de l'étranger. Des auditions récentes ont fait connaître à Paris diverses symphonies, encore insoupçonnées il y a trois ans du Viennois Anton Bruckner. Son puissant successeur Gustave Mahler, n'avait point jusqu'à cette heure, malgré la grande impression ressentie et la curiosité très vive soulevée par ceux d'entre nous qui ont entendu des œuvres de lui en Autriche, pénétré dans notre pays. La mise au point qui réclame son art, les frais considérables nécessités par des effectifs musicaux et un nombre de répétitions insolite, avaient fait reculer nos directeurs de concerts. Raison de plus, pour votre Société, de s'atteler à une telle tâche. Après des pourparlers nombreux, et grâce au concours de la Société des grandes auditions musicales qui subventionna l'entreprise, vous avez assuré l'exécution par l'Association des Concerts Colonne, de la deuxième symphonie de Mahler. Vos sociétaires ont eu le plaisir d'entendre hier, pour se familiariser avec les grandes lignes de l'œuvre, une réduction au piano et d'en suivre, ce matin même, la répétition générale au Châtelet.

Ce n'est pourtant point assez d'ouvrir toutes grandes les portes à la musique étrangère; la réciprocité est due à la nôtre. Si nos maîtres morts, Berlioz, Franck ont déjà dans les grands pays d'Europe, surtout en Allemagne et en Russie, l'un des amis passionnés, l'autre des auditeurs en communion avec lui, combien de nos productions n'y sont encore jugées que par ouï dire ! Votre Comité est vivement préoccupé de cet état de chose, et saisira avec empressement l'occasion qui pourra s'offrir à lui, de faire pénétrer notre répertoire contemporain dans la région de l'Allemagne la plus accessible à la pensée étrangère.

Tel est, Mesdames, Messieurs, exposé avec un développement, que d'aucuns jugeront peut-être prolixe, le but que s'est assigné la Société des Amis de la Musique et l'ensemble d'efforts qu'elle a, dans le peu de temps qui la sépare encore de sa fondation, réalisé pour l'atteindre. Son champ d'action est vaste, mais elle pense qu'il offre ainsi des emplois plus nombreux, des séductions plus variées à la diversité des aptitudes et des objectifs qui caractérise nécessairement une association comme la nôtre. Ce qu'il lui faut, à l'heure actuelle, ce sont, avec

des membres plus nombreux, des moyens d'action plus imposants, nous nous plaisons à penser que le tableau qui vient de vous être présenté de son activité jusqu'à ce jour — comme l'aveu ae ses ambitions plus vastes encore — solliciteront en vous ce goût de l'effort auquel se reconnaissent la valeur d'un homme et la vitalité d'une institution.





LES " PLAGIATS " DE HAENDEL

La question des prétendus plagiats de Haendel n'intéresse pas seulement l'histoire de ce maître ; elle touche à un des plus graves problèmes de l'esthétique : celui de l'originalité en art ; et son étude permet de pénétrer dans le mystère de la création musicale.

Elle a fait couler des flots d'encre, en Allemagne et en Angleterre. Chez nous, on la connaît mal, — (on connaît mal Haendel lui-même). — Je voudrais résumer l'état actuel de la question, et je me permettrai ensuite de l'examiner, à ma façon.

***

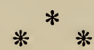
C'est, je crois, en 1808 que l'accusation de plagiat a été lancée pour la première fois contre Haendel par l'organiste Samuel Wesley. Il ne faisait que citer le propos d'un violoniste allemand, Salomon, qui disait :

" *Haendel vint, quand il y avait disette de musiciens chez nous ; et il se fit une réputation grâce aux dépouilles du continent. Nous savons tous qu'il a pillé tous les auteurs possibles, à qui il pouvait dérober quelque chose qui en valût la peine.* "

En 1831, William Crotch s'acharna à démontrer les plagiats de Haendel, en publiant des œuvres de 29 compositeurs, pillés par lui. Les éditeurs allemands de la grande collection des œuvres de Haendel,

Chrysander, et après lui M. Seiffert, ont publié en suppléments à l'édition un certain nombre d'œuvres de Keiser, Muffat, Clari, Stradella, etc. imitées par Haendel.

Dans ces dernières années, des polémiques très vives se sont rallumées à ce sujet ; et les Anglais y ont pris une part active. Deux gros volumes ont été publiés, l'un par M. Sedley Taylor, de Cambridge: *The indebtedness of Handel to other composers*, 1906 ; l'autre par M. Percy Robinson, d'Oxford : *Handel and his orbit*, 1908. Ces deux représentants des deux vieilles Universités rivales se gourment volontiers l'un l'autre ; [1] et tous deux sont assez mal traités par les critiques allemands. En général, les Anglais, avec des scrupules qui les honorent, mais dont les critiques allemands n'ont peut-être pas tort de railler l'exagération, se placent à un point de vue surtout moral. Les Allemands au contraire font assez bon marché de cette considération, au nom des droits du génie, — (ce qui est un peu sommaire), — et ils n'examinent la question que du point de vue esthétique. Selon moi, les deux questions se tiennent. Nous devons nous placer sur le terrain strictement artistique pour juger les faits ; mais notre conclusion aura fatalement un sens moral. Nous ne nous demanderons pas, pour commencer : " Haendel avait-il ou non le droit de prendre des inventions étrangères ? " Mais : " Les a-t-il prises ? Comment ? Et pourquoi ? "



Afin de nous appuyer sur des exemples précis, choisissons l'œuvre-type, où la question des emprunts de Haendel se pose avec toute son ampleur : *Israel en Egypte*. Sur trente numéros environ, que compte la partition, il y en a, pour le moins, dix-sept, que nous savons empruntés. [2]

[1] La thèse de M. Sedley Taylor est celle-ci : Haendel a pillé les musiciens vivants et morts, connus et inconnus. Sans doute, il a enrichi la musique de ses larcins ; mais il aurait dû au moins nommer ses créanciers. Or, il s'est toujours attribué la propriété de ses emprunts. A moins qu'on ne juge de la moralité avec des mesures différentes, selon qu'on se trouve ou non en face d'un génie, Haendel est coupable.

La thèse de M. Percy Robinson, — exprimée par lui, non seulement dans son livre, mais dans des articles de l'*I. M. G.* (juillet-septembre 1907), — est que les emprunts de Haendel ont été francs et loyaux. D'ailleurs, la plupart des œuvres soi-disant volées sont de Haendel lui-même, et datent de sa jeunesse.

M. Max Seiffert a répondu dans le *Jahrbuch Peters* de 1907 *(Haendels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister)*. Sa thèse est que la morale n'a rien à voir ici. Haendel n'a pas volé ; il a, par volonté artistique, mûrement délibérée, travaillé sur des matériaux étrangers, pour bâtir sa propre pensée.

[2] M. Sedley Taylor a dressé, dans son livre, la liste de ces emprunts, et publié, en regard les uns des autres, les principaux exemples des passages imités et des copies de Haendel.

Il y en a sûrement d'autres, que nous ne connaissons pas encore, et que nous découvrirons, un jour ou l'autre. Les maîtres mis à contribution sont Joh. Caspar Kerl, Alessandro Stradella, et surtout Erba, et Urio. Ces deux derniers seraient inconnus, si Haendel n'avait fait tomber sur eux un reflet de sa gloire. Les œuvres d'eux qu'il a mis à contribution — (un *Magnificat* et un *Te Deum*) — n'ont été conservées qu'à très peu d'exemplaires manuscrits, la plupart d'une écriture postérieure à la date présumée de leur composition ; [1] et sur les auteurs mêmes toutes les conjectures se donnent carrière.

Urio (Francesco Antonio) serait, dit-on, un prêtre italien, né probablement à Milan en 1660, moine franciscain à Rome, et maître de chapelle de l'église des SS. Apostoli, qui écrivit des motets de concert, des Psaumes concertés avec violons, et un *Samson.* [2] — Erba (Dionigi) aurait été un religieux libre, d'une maison princière de Milan, probablement le frère cadet du cardinal Benedetto Erba, qui fut membre de l'Arcadie. Il devint, vers 1692, maître de chapelle à S. Francesco de Milan, et composa quelques actes d'opéras, sans grande notoriété. Chrysander dit que son *Magnificat*, écrit à deux chœurs, était sans doute destiné au dôme de Milan, où on faisait usage de deux grandes orgues et de musique à plusieurs chœurs. [3]

Ces explications n'ont pas satisfait beaucoup de gens. L'absence d'autres compositions conservées de ce Urio et de ce Erba, le parfait oubli où ils seraient tombés sans les emprunts de Haendel, et la beauté de style de ce *Magnificat* et de ce *Te Deum* ont inspiré des doutes sur leur attribution. Dès 1857, G. A. Macfarren avançait l'hypothèse que Erba était non pas le compositeur, mais le propriétaire du manuscrit du *Magnificat.* En 1883, W. S. Rockstro reprenait cette assertion, en l'ap-

[1] Le *Magnificat* de Erba, pour double chœur, orchestre et orgue, n'est connu que par deux manuscrits, l'un de l'écriture de Haendel, *sans nom d'auteur*, qui date d'environ 1737-9, et qui se trouve à la Royal Library du Buckingham Palace; l'autre, d'une écriture plus récente, qui porte le titre de : "*Magnificat del R^d Sig^r Erba*", et qui est conservé à la Library of the Royal College of Music.

Du *Te Deum* de Urio, on ne connaît que trois manuscrits : l'un qui est à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, avec cette mention : *Te Deum, Urio*, 1660 ; — un second manuscrit, qui est au Royal College of Music de Londres, qui semble écrit en 1780, et qui porte la date: 1682 ; — un troisième enfin, de 1781, qui est au British Museum, avec le titre : *Te Deum del p. Francesco Uria bolognese.*

[2] Remarquer que cette date et ce lieu de naissance sont en contradiction avec les notes inscrites sur les manuscrits d'Urio.

[3] Il est assez curieux que l'historien le plus décidé à repousser l'attribution à Haendel des œuvres de Erba et de Urio soit justement Chrysander, parce qu'il les trouve trop inférieures à Haendel. Mais ce jugement laisse croire qu'il les connaissait mal.

puyant sur le titre du manuscrit: "*Magnificat* DEL *r*[d] *sig*[r] *Erba.*" [1] M. Percy Robinson, tout dernièrement, est revenu à la charge : et, dans ses articles de l'*I. M. G.* en 1907, il a émis l'hypothèse ingénieuse, amusante, que Erba et Urio n'étaient pas des noms d'hommes, mais des noms de pays. Il est positif qu'il existe, sur la route de Côme à Lecco, une petite ville : *Erba*, où sont de belles villas, et qu'à peu de distance, dix milles environ, sur la rive occidentale du lac de Côme, est un petit village : *Urio*, en face de la fameuse villa de Pline, à cinq milles de Côme. Le voisinage de ces deux noms sur la carte est en effet une coïncidence assez curieuse ; et elle permet à M. Robinson de supposer que Haendel a pu être invité dans unes de ces villas princières, lors de son séjour en Italie, en 1709, et qu'il y a composé ces deux œuvres, en marquant sur les manuscrits, suivant son habitude, l'endroit où il les avait écrites. [2] Plus tard, les copistes n'auraient pas compris l'indication, et ils auraient pris le Pirée pour un homme. [3] M. Robinson s'efforce de montrer, d'autre part, la similitude de style du *Te Deum* dit de Urio et du *Magnificat*, dit de Erba avec des œuvres authentiques de Haendel, non seulement postérieures à son voyage en Italie, comme *Acis et Galatée* et le *Te Deum de Dettingen*, [4] mais antérieures à ce voyage, comme *la Passion* de 1704 à Hambourg. Il en dit autant de

[1] En italien, on doit dire : *dal*, pour exprimer : *par*. *Del* voudrait dire : *appartenant à*. — A cela, M. Sedley Taylor a répondu par d'assez nombreux exemples de manuscrits italiens, où *del* désigne pourtant l'auteur.

[2] Ainsi, Haendel a marqué sur le manuscrit de *la Resurrezione :* "*Roma la festa di Pasque dal Marche Ruspoli* 11 *d'Aprile* 1708". (c'est-à-dire : "*chez le marquis Ruspoli.*")

M. Robinson a admis aussi que Haendel ait pu écrire : "*chez le* R. *Erba*". Mais en ce cas, il croit qu'il s'agit, non de Dionigi Erba qui était peu connu, mais de Mgr. Benedetto Erba, qui fut vice-légat à Ferrare et à Bologne en 1708-9, plus tard archevêque de Thessalonique, nonce en Pologne, archevêque de Milan, cardinal, — donc, un très grand personnage, que Haendel connut certainement à Rome, dans l'Arcadie, dont Mgr. Erba faisait partie. Il y aurait eu d'autant plus de raisons pour que Haendel écrivît un *Magnificat* destiné à Erba, qu'en janvier 1709 venait de se terminer la guerre entre l'Empereur et le Pape, — guerre où Ferrare et Bologne, dont Erba était vice-légat, avaient beaucoup souffert.

Cette nouvelle hypothèse, exposée par M. Robinson dans son volume : *Handel and his orbit*, me semble plus ingénieuse encore et plus plausible que celle de ses articles de l'*I. M. G.*, où il faisait de Erba un nom de pays.

[3] M. Robinson cite un certain nombre d'erreurs analogues, qui ont été récemment reconnues. R. Eitner, dans son *Quellen Lexikon*, attribue les sonates de Haendel pour viola da gamba à un certain Leffloth de Nuremberg. M. A. Einstein a prouvé, (dans l'*I. M. G.* IV, 170) que ce sont des compositions de jeunesse de Haendel. On avait cherché un autre compositeur, parceque le style jusque-là connu de Haendel en différait un peu. Ni le manuscrit d'*Almira*, ni celui de *la Passion*, ne portent le nom de Haendel. Le manuscrit de *Silla*, qui est au Britsh Museum, porte le nom de Bononinic. Le *Magnificat* a toujours paru d'un style purement haendelien, jusqu'au jour où l'on a découvert le manuscrit du prétendu Erba. — Et M. Robinson poussant à l'absurde la thèse de ses adversaires, dit : Il existait, au temps de Haendel, un compositeur, nommé Utrecht, qui était en relations avec le Hanovre, (voir Norlind dans l'*I. M. G.* IX, 230). Ira-t-on lui attribuer le *Te Deum d'Utrecht ?*

[4] J'ajouterai : comme *Saul*: car ce n'est pas le fait le moins curieux que le fameux carillon flamand de *Saul* (pour le triomphe de David) se trouve être la basse d'une ritournelle, au début du *Te Deum* dit d'Urio.

la *Serenata* de Stradella, mise à profit par Haendel dans son *Israel en Egypte* : cette *Serenata* n'est connue que par un manuscrit unique,[1] sans date, dont l'inscription est conjecturale ; or M. Robinson en retrouve des traits caractéristiques dans *la Passion* de Haendel, écrite à Hambourg en 1704, alors que Haendel ne connaissait encore ni Stradella, ni aucun Italien. Par conséquent, la *Serenata* de Stradella, le *Te Deum* de Urio, et le *Magnificat* de Erba, seraient des œuvres de Haendel.

Je dois dire que l'argumentation de M. Robinson me semble insuffisamment fondée sur des exemples, qui ne me convainquent pas. Ses analyses musicales sont fines et minutieuses, mais un peu myopes ; et l'auteur ne semble connaître que d'une façon superficielle la musique italienne du même temps : car les ressemblances sur lesquelles il insiste, portent sur des formules musicales qui n'étaient point la propriété d'un auteur, mais le bien commun de toute une époque.

Beaucoup plus frappant me semble le fait que Haendel a puisé dans ce *Magnificat* et dans ce *Te Deum*, d'une façon si peu voilée, si abondante, si littérale, dans ses œuvres les plus largement exposées au public[2] — et que non seulement il n'a rien fait pour le cacher, mais que des deux copies de Erba, qui nous sont conservées, l'une, qui est de sa main, a été léguée par lui à son secrétaire, Smith, afin qu'il la transmît à l'Université d'Oxford, avec le reste de ses papiers, pour perpétuer sa gloire. Il est évident qu'un plagiaire ordinaire se fût empressé d'anéantir la trace de l'œuvre copiée.

Mais, d'une façon générale, jamais Haendel n'a eu le moindre souci de cacher ses agissements ; et ce ne sont pas seulement des morts oubliés ou inconnus qu'il a imités, mais des contemporains célèbres, comme Keiser, Graun, Muffat, dont plusieurs étaient en relations avec lui.[3]

[1] Ce manuscrit de Stradella est à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris ; il fait partie du fonds Schœlcher, 16717, oblong, 174 p, relié avec le *S. Giovanni Battista*. Il porte, comme titre : *Serenata a.* 3. *con stromenti del Sig^r Alessandro Stradella*, et est d'une très belle écriture italienne, très nette, un peu lourde, appuyée, qui semble bien de la fin du XVII[e] Siècle.

[2] Ainsi, dans son *Te Deum de Dettingen*, qui fut exécuté solennellement dans les églises, pendant une longue suite d'années.

[3] A l'époque où Haendel commença ses emprunts de Graun, en 1736, Graun était capellmeister de Brunswick. Brunswick était voisine de Hanovre, où la cour d'Angleterre séjournait fréquemment ; et les opéras de Haendel étaient joués à Brunswick sous la direction de Graun. — Quant à Théophile Muffat, il était organiste de cour de Vienne, maître de chapelle des archiduchesses ; il connaissait Haendel, dont il avait arrangé le premier livre de Suites pour une nouvelle méthode de doigté, en 1736 ; ses *Componimenti musicali per cembalo* (1739), où puisa Haendel, étaient dans toutes les mains ; et Haendel, de son côté, ne songeait pas, un seul instant, au secret : car ses grands Concertos, où il fit usage d'inventions de Muffat, furent annoncés, d'une façon retentissante, en Europe.

J'ajouterai que, (comme le fait remarquer M. Robinson), quand il imite, c'est avec une tranquillité stupéfiante, — prenant par exemple, pour une même œuvre, toutes ses imitations non pas dans des œuvres diverses, mais dans une même œuvre, à la file, [1] — ou bien, ne prenant aucune précaution pour démarquer la musique qu'il imite, en la noyant dans des arrangements personnels. [2]

On a cherché des raisons de cette insouciance dans la moralité différente de l'époque, ou dans l'ignorance où était l'Angleterre de la musique du continent. Mais ce sont de mauvaises raisons. On avait déjà en Angleterre le sentiment bien net de la propriété artistique. Le premier acte de *Copyright*, pour garantir la propriété musicale, est du temps de la reine Anne en 1709. [3] Un plagiat de Bononcini, qui avait fait passer sous son nom un madrigal de Lotti, fit un scandale énorme dans la société de Londres, vers 1731. Après avoir procédé à une enquête longue et minutieuse, en Italie et en Autriche, l'*Académie d'ancienne musique* de Londres rendit une sentence écrasante, qui fut traduite et publiée en plusieurs langues, contre Bononcini; et celui-ci, célèbre et adulé la veille, se vit, du jour au lendemain, abandonné par ses partisans, contraint de quitter l'Angleterre, " brûlé " dans toute l'Europe. — D'autre part, il est absurde de dire que l'Angleterre était en dehors du courant musical. M. Robinson montre très bien qu'elle était, avec Vienne, un des centres les plus brillants de la musique européenne ; les compositeurs et les virtuoses de marque, italiens, allemands, hollandais, y venaient, et souvent s'y établissaient ; il y avait à Londres, dans le West End, une colonie musicale extrêmement nombreuse de tous les pays d'Europe. Ajoutez qu'il n'y avait pas de pays, où l'on s'occupât autant de l'ancienne musique: une Académie avait même été fondée, au début du siècle, pour son étude exclusive et pour son entretien. Or Haendel avait des ennemis acharnés ; et certains de ses rivaux, comme le Dr Pepusch, étaient des gens les plus instruits, musicalement, du siècle : impossible d'arguer de leur ignorance. [4]

Ainsi, nous arrivons à ce premier résultat :

[1] Voir la seconde partie d'*Israel*, bâtie presque tout entière sur Erba.

[2] Telle la *canzona* de Kerl, reprise pour le chœur d'*Israel :* " *Le peuple d'Egypte, heureux de les voir partir.*"

[3] Voir S. Taylor, *op. cit.* p. 186.

[4] Les ennemis de Haendel suivaient de très près sa production. Pepusch, la duchesse de Marlborough, qui faisait une campagne haineuse contre lui, souscrivaient cependant à ses œuvres. (Voir Robinson).

1° Haendel ne se cache jamais de ses imitations.

2° Personne autour de lui ne les ignorait, ni ne les lui reprochait.[1]

Il faut donc chercher d'autres raisons. Si Haendel a procédé à ses emprunts, avec cette assurance, sans qu'aucun de ses ennemis, à aucun moment, n'élevât de plainte, il fallait que cela parût légitime, aux autres et à Haendel, de la façon dont il en usait.

Examinons cette façon.

* * *

Tout d'abord, je ferai remarquer ceci : Qu'est-ce qui a déterminé Haendel à écrire *Israel en Egypte*? Avait-il une commande ? Etait-il pressé de finir son travail ?

— En aucune façon. Il venait de terminer *Saul*, le 27 septembre 1738 ; il y avait travaillé à loisir ; il avait maintenant une grande œuvre nouvelle à faire jouer, pour la saison musicale ; rien ne le forçait à commencer un second oratorio ; il n'avait même pas de *libretto* pour *Israel*, comme il en eut pour *tous* ses autres oratorios : ce fut lui-même qui écrivit — ou transcrivit — son poème, d'après la Bible. Et il composa l'œuvre, avec une rapidité vertigineuse. Dix jours pour la seconde partie. Cinq jours pour la première. [2] Quand on lit, quand on entend l'œuvre, on a l'impression d'une poussée artistique irrésistible.

D'autre part, Haendel a-t-il publié *Israel*? Non. La partition n'a pas été publiée, de son vivant. [3] — Serait-ce donc, par hasard, que Haendel,

[1] Mattheson, peu bienveillant, et qui savait que Haendel l'avait imité lui-même, ne fait aucune réserve sur l'originalité de Haendel. — Hawkins fait allusion à certains emprunts de Haendel, et n'en écrit pas moins que "*le style de H. était original et formé par lui-même.*" — Burney fait aussi allusion à des emprunts de H. à Keiser, Clari, etc. sans que son jugement admiratif en soit modifié. — Scheibe dit avoir causé souvent avec Mattheson et Telemann des emprunts faits à Keiser par Haendel et par Hasse ; et il ajoute : "*Mais ils les ont transformés en inventions originales.*" — Tous savaient donc à quoi s'en tenir.

Remarquez d'ailleurs la popularité en Angleterre de la plupart des auteurs anciens, mis à contribution par Haendel : de Carissimi, de Steffani, de Kuhnau, dont cinq éditions des œuvres de clavier avaient été publiées avant 1740. Même la *canzona* de Kerl, que M. Sedley Taylor prétendait inédite et inconnue des Anglais, était répandue, comme l'a montré M. Seiffert, à trois éditions, dont une de Walsh, à Londres. Tous les amateurs de Londres étaient à même de connaître ces œuvres.

[2] Il commença par la fin. Il avait fait choix d'un des passages de la Bible qui lui étaient le plus chers : le chant de grâces de Moïse pour la délivrance du peuple d'Israël. Ce chant, qui forme la seconde partie de la partition actuelle d'*Israel*, fut commencé le 1 octobre 1738, (trois jours après l'achèvement de *Saul*), et fini le 11 octobre. Puis, Haendel trouva sans doute que la statue manquait de base, et il entreprit d'écrire le récit des événements qui avaient amené et légitimé ce chant de Moïse, c'est-à-dire la captivité d'Israel, les plaies d'Egypte, et le passage de la mer Rouge, qui forment la première partie. Il la commença, le 15 octobre, et l'avait terminée le 20 octobre.

[3] Ce fut l'*Académie d'ancienne musique* de Londres qui publia la partition, en 1768.

si soucieux à l'ordinaire de l'opinion de l'avenir, n'avait pas écrit *Israel en Egypte* pour elle, mais pour lui, comme une épreuve artistique, l'essai d'un genre nouveau, un problème de construction musicale, voulu et exécuté en pleine conscience des moyens employés ? Bref, ne faut-il pas chercher la cause de ces emprunts extraordinaires dans un dessein artistique de Haendel, et non pas, comme on le fait d'habitude, dans des raisons basses de plagiarisme, ou d'épuisement intellectuel ? Je le répète : rien ne forçait Haendel à écrire *Israel* ; et l'on n'a pas le droit d'accuser de pauvreté d'invention le génie du XVIIIe siècle le plus abondant en musique, avec J. S. Bach et Mozart, ni même d'alléguer l'état de fatigue qui avait dû suivre sa grave maladie de 1737, quand on voit *Israel* précédé et suivi d'œuvres aussi originales et aussi saines que *Saul* et que l'*Allegro e Pensieroso*. J'estime, pour ma part, que Haendel, en écrivant *Israel*, comme il l'a fait, n'était guidé que par des raisons d'art, et des plus hautes. Il suffit d'ailleurs de parcourir la partition, pour s'apercevoir que jamais Haendel n'a moins songé au succès. Et, de fait, *Israel* n'en a jamais eu, de son vivant, ne pouvait pas en avoir : [1] c'était une œuvre trop dédaigneuse du vulgaire.

Observons cette étrange contradiction apparente : l'œuvre la plus dédaigneuse du vulgaire, et en même temps la plus faite d'emprunts ! Qu'est-ce à dire, sinon que ces emprunts n'avaient point pour but l'effet sur le public, mais la réalisation d'une idée artistique ? L'œuvre est, à mon sens, un problème de construction musicale, magnifiquement résolu, pour la joie de l'artiste. Supposez un de ces architectes de basiliques chrétiennes, qui arrachait aux temples païens leurs plus belles colonnes, pour les faire servir à la gloire de son Dieu, — un de ces barbares de génie, qui avait en tête un monument colossal, comme on n'en avait jamais vu de tel, et qui décidait d'y employer, comme matériaux, les dépouilles enlevées aux monuments anciens. Nous ne lui demanderons pas compte des fragments qu'il a pris, mais de l'œuvre qu'il a faite, avec.

Celle qu'a bâtie Haendel est quelque chose d'absolument nouveau par les proportions et le style colossal. Dès le premier coup d'œil dans la partition, l'esprit est saisi. Dix-neuf à vingt chœurs, contre quatre

[1] La première audition (le 4 Avril 1739) fut un échec complet. "Afin de répondre aux désirs des amis," comme le firent savoir des annonces de journaux, Haendel abrégea l'œuvre, pour la seconde audition, qui ne réussit pas mieux. On ne put aller au-delà de la troisième. Pendant les vingt ans qui suivirent, jusqu'à la mort de Haendel, l'œuvre ne fut donnée, en tout, que huit fois, (y compris les auditions de 1739). Et jamais elle ne fit recette. "*Israel* n'attire pas, écrit Mary Granville, en 1756 ; il est trop solennel pour des oreilles ordinaires."

airs *soli* et trois duos. Dans la première partie, un seul air, noyé au milieu des chœurs. On peut presque dire que l'oratorio entier est un chœur. Le héros est un peuple, — le Peuple de Dieu. Toutes les figures individuelles sont fondues dans l'immense épopée, qui se déroule sous forme de récit Biblique, ou de cris d'enthousiasme et d'extase. C'est là une œuvre unique.

Pour étudier comment Haendel l'a réalisée, au moyen de matériaux étrangers, il faudrait pouvoir examiner cette formidable architecture, de la base à la cime. L'espace nous étant mesuré, nous nous contenterons de deux ou trois morceaux, choisis parmi les plus caractéristiques : ils nous permettront de pénétrer l'esprit de l'architecte et ses procédés de construction.

* * *

Le double chœur (n° 6) : *Er sprach das Wort* rassemble en un seul tableau la peinture de la troisième, de la quatrième, et de la huitième plaies d'Egypte, très intelligemment groupées: les tourbillons de mouches, la vermine, les sauterelles "*Et Dieu dit* :" Et aussitôt les nuées grouillantes s'élèvent.

Le motif musical est emprunté à la *Serenata* de Stradella. Cette *Serenata*, écrite pour trois voix (2 soprani et basse) et pour deux groupes d'instruments (*concertino* et *concerto grosso*), qui sont désignés sur le manuscrit comme *primo* et *secondo cocchio* (premier et second chars), semble avoir été réellement jouée en sérénade, dans les rues de Rome, sur deux chars de musiciens. [1] Le sujet en est très simple : sous la fenêtre d'une belle, un amoureux (soprano) vient chanter ses louanges. Un second amoureux, mais amoureux misogyne (basse) survient et chante des impertinences à la belle ; il se moque de l'imprudent, qui va réveiller par ses cris le serpent endormi. Sur ce, la fenêtre s'ouvre, et la dame paraît. Elle demande qui vient l'importuner ainsi.

— " Un qui t'implore ", dit l'un.

— " Un qui te méprise ", dit l'autre.

La dame conclut impartialement :

— " Tous les deux, donnez-moi la paix. ".

[1] On a prétendu qu'il fallait lire *crocchio* (groupe, ou société). Mais le manuscrit donne bien nettement *cocchio* : il n'y a aucun doute. — D'ailleurs, on donnait encore des *cocchiate* (sérénades en chars), au XVIII[e] siècle, à Florence. Mann, ami de Walpole, en rend compte dans des lettres de 1741.

Elle chante son indifférence railleuse. L'amoureux fidèle déclare qu'il la suivra quand même. L'amoureux misogyne déclare qu'il ne la suivra pas ; et la sérénade finit par ce petit dialogue entre les deux hommes :

— " Il est mal de mépriser les femmes ", dit l'un.

— " Il est pire de les aimer ", conclut l'autre.

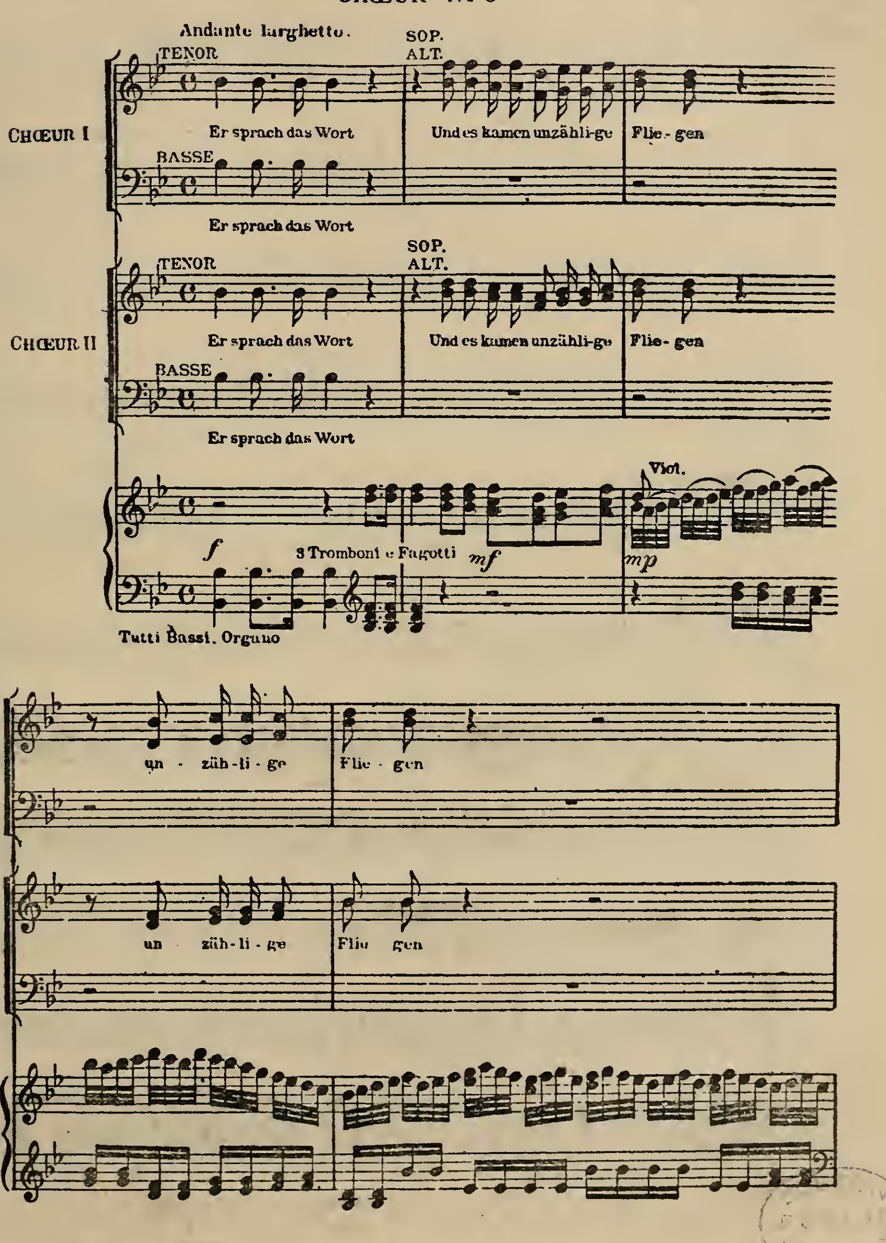
On avouera qu'il est assez étrange que Haendel ait eu la pensée d'aller chercher cette œuvre légère, comme source d'inspiration, quand il travaillait à l'épopée d'Israël. Or, sur les quinze petits morceaux de cette Sérénade, Haendel en a utilisé six pour les chœurs les plus puissants d'*Israel.* Cette simple constatation donne à penser déjà que, dans de tels emprunts, l'emprunteur a été le plus grand créateur.

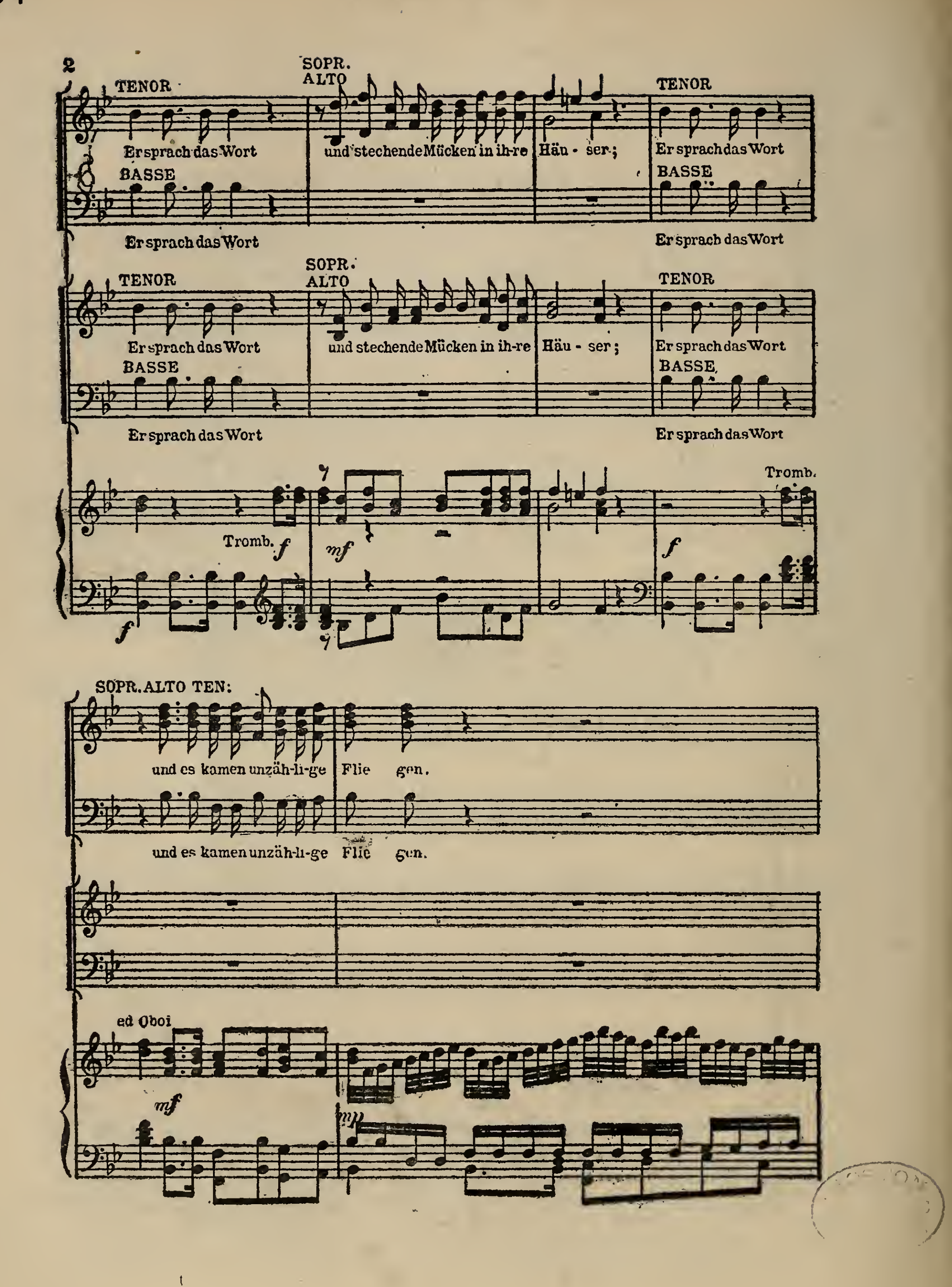
Pour le chœur en question, Haendel se sert d'un interlude instrumental de la *Serenata* (*Sinfonia concertata con il concertino della Dama*), et il en fait le chant, le récit des deux chœurs, avec quelques changements d'écriture, insignifiants en apparence.

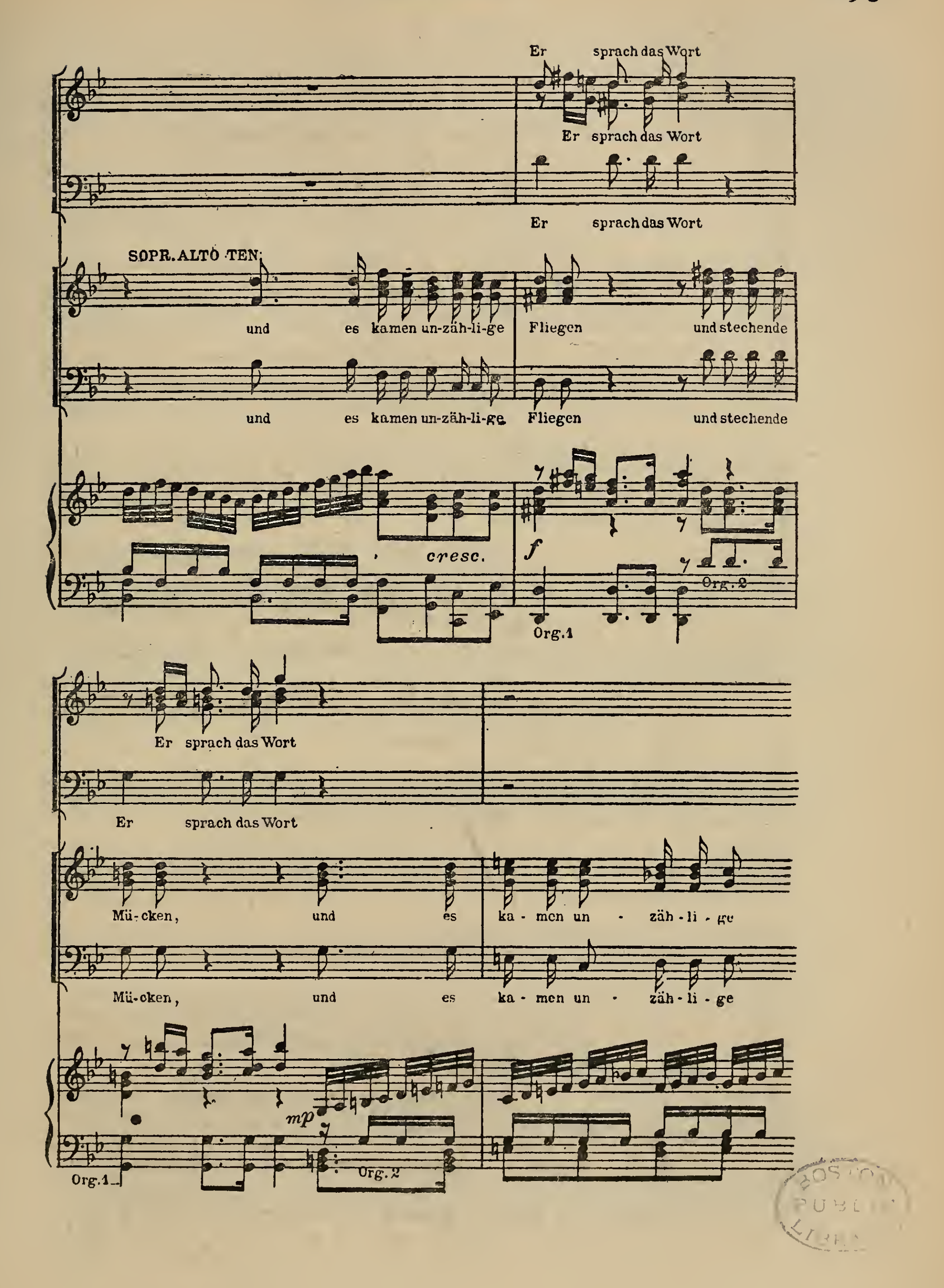


Hændel: ISRAEL EN EGYPTE

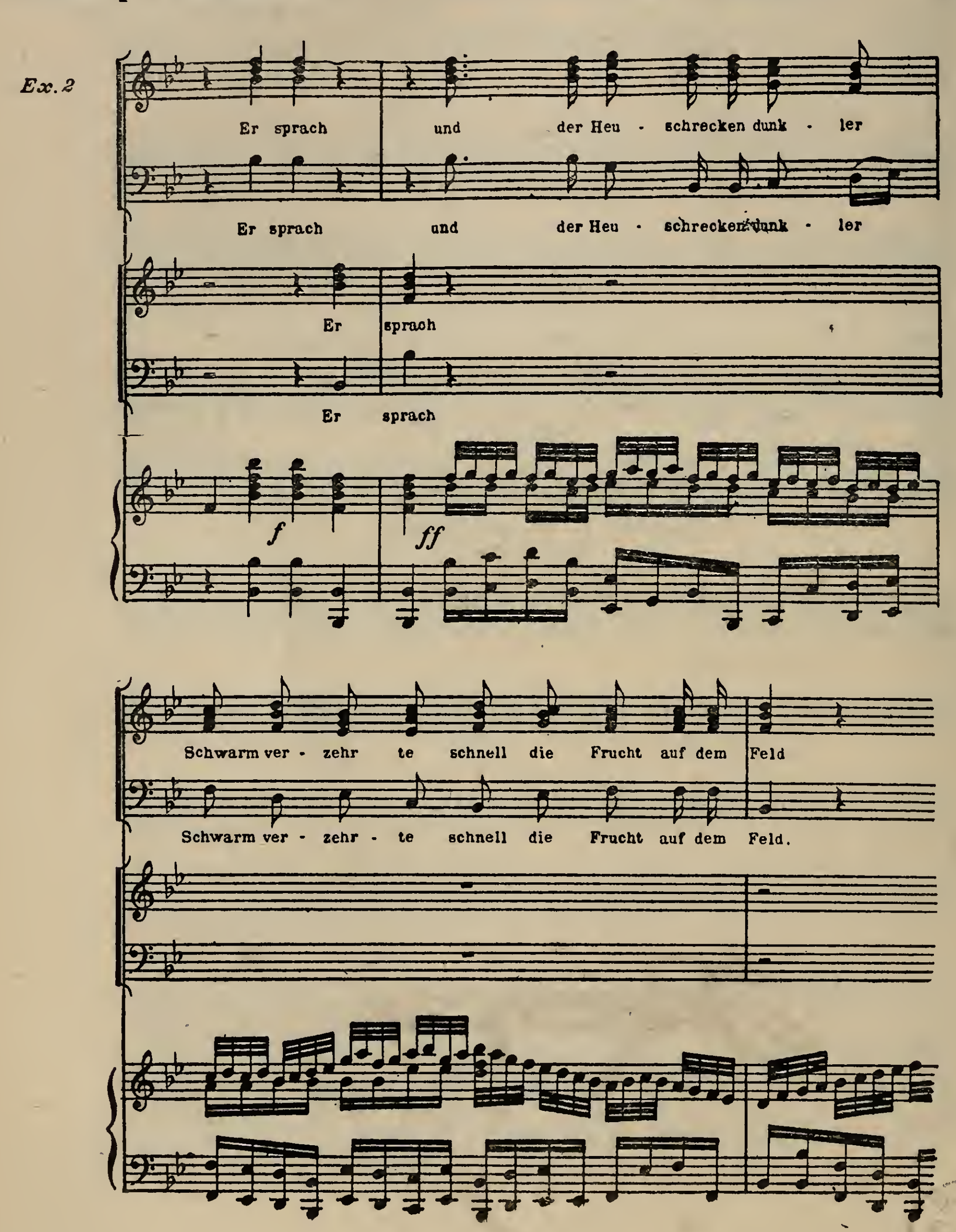
CHŒUR Nº 6




2
TENOR
SOPR.
ALTO
TENOR
Er sprach das Wort
und stechende Mücken in ih-re
Häu - ser;
Er sprach das Wort
BASSE
BASSE
Er sprach das Wort
Er sprach das Wort
TENOR
SOPR.
ALTO
TENOR
Er sprach das Wort
und stechende Mücken in ih-re
Häu - ser;
Er sprach das Wort
BASSE
BASSE
Er sprach das Wort
Er sprach das Wort
Tromb.
Tromb.
SOPR. ALTO TEN:
und es kamen unzäh-li-ge
Flie gen.
und es kamen unzäh-li-ge
Flie gen.
ed Oboi


Er sprach das Wort
Er sprach das Wort
Er sprach das Wort
SOPR. ALTO TEN.
und es kamen un-zäh-li-ge Fliegen und stechende
und es kamen un-zäh-li-ge Fliegen und stechende
cresc.
f
Org. 1
Org. 2
Er sprach das Wort
Er sprach das Wort
Mü-cken, und es ka - men un - zäh - li - ge
Mü-cken, und es ka - men un - zäh - li - ge
mp
Org. 1
Org. 2

Mais d'abord, la caractéristique de la page de Haendel est dans l'accompagnement instrumental, qui représente les nuées de moustiques qui s'élèvent, grossissent, tourbillonnent, de plus en plus denses et acharnées, et finissent par devenir les monstrueuses sauterelles, bruissantes et dévorantes.



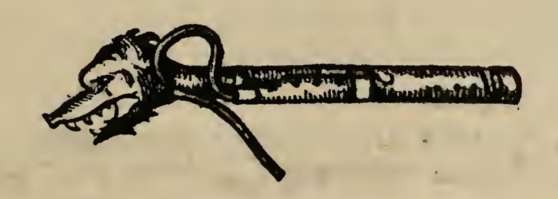
Et de plus, quelle physionomie nouvelle prend la phrase indécise de Stradella, par le resserrement des lignes, la progression des voix, l'effet imposant de la masse sonore, les timbres instrumentaux! Haendel a, pour ainsi dire, extrait de cette symphonie inconsciente de ce qu'elle exprime, sa signification, sa puissance latente. Stradella se fût-il jamais douté que, dans ce badinage, il y avait : " *Et Dieu dit : Que cela soit ! — Et cela fut* " ?

Ceci pourrait nous entraîner à des considérations assez singulières sur la musique : à savoir que l'on n'a pas encore créé une page de musique, quand on en a créé la mélodie, les harmonies, voire même le rythme, si l'on n'en a créé aussi l'accent, la diction de la phrase, c'est-à-dire au bout du compte, l'âme. Le plus grand des musiciens dramatiques du XVIII[e] Siècle, celui qui avait le plus réfléchi sur les rapports de la musique avec l'expression de l'âme, Gluck, disait à Corancez :

" On chercherait en vain dans la combinaison des notes qui composent le chant un caractère propre à certaines passions ; il n'en existe point. Le compositeur a la ressource de l'harmonie ; mais souvent elle-même est insuffisante. " — Ce qui importe surtout, continuait-il, c'est la place du morceau dans l'œuvre, c'est son contraste ou sa liaison avec les chants qui précèdent et qui suivent, c'est le choix des instruments qui l'accompagnent. — Et c'est l'accent. Il suffit d'un déplacement d'accent pour que le sens expressif de toute une scène soit changé.

Cette théorie de Gluck trouve son illustration dans l'*Israel* de Haendel, où une pensée nouvelle arrache leur sens ancien à des éléments empruntés, pour leur communiquer une valeur entièrement nouvelle, et incomparablement supérieure à l'ancienne.

(A suivre.) ROMAIN ROLLAND.





DEUX CHANSONS BACHIQUES DE RAMEAU

On trouve dans le *Recueil d'airs serieux et à boire* publié par l'éditeur Christophe Ballard de 1695 à 1724[1] deux petites œuvres de Rameau dont aucun historien, à ma connaissance, n'a encore mentionné la publication. A coup sûr, elles sont bien peu de chose auprès des chefs-d'œuvre de notre grand musicien. Mais il suffit, pour mériter notre attention, qu'elles soient sorties de sa plume, et ce qui ajoute peut-être à leur intérêt, c'est qu'elles ont été publiées pendant la période de sa vie qui nous est le plus mal connue.

La première a paru dans la livraison de février 1707, pages 23 et suivantes. Elle est intitulée Air a boire, de Monsieur Rameau, et porte en sous-titre Duo paysan. A la table de la livraison, elle est simplement désignée par la mention *Air paysant* (sic). C'était pour les contemporains une indication suffisante sur la nature du morceau, car l'*air paysan* était une sorte de petit genre bien défini et assez cultivé par les compositeurs de chansons. Le *Recueil d'airs serieux et à boire* en contient plusieurs : dès la première année, en 1695, on trouve un "air paysan" de la Barre (p. 180). En 1707, dans le volume qui renferme celui de Rameau, il y a

[1] *Recueil d'airs serieux et à boire, de differents autheurs*, Paris, Christophe Ballard, 1695-1724, trente volumes in-4° oblong. Le recueil paraissait en livraisons mensuelles, réunies en volume à la fin de chaque année. Je publierai très prochainement une étude d'ensemble sur cette curieuse collection.

un *Air Paysan de Messieurs Bouvard et Cochereau.* L'année 1713 en fournit quatre, l'année 1715, sept. On en trouve jusqu'à la disparition du *Recueil*[1] et la collection qui y fait suite, les *Meslanges de Musique Latine, Françoise et Italienne*, en contient encore des spécimens.[2]

L'*air paysan*, généralement en duo,[3] est ainsi nommé parce qu'il met en scène des paysans parlant le jargon du village. On y voit « Charlot », « Piarot », « Lucas » et « Cathereine », plaisanter gaillardement à grand renfort de « morgué » et de « palsangué ». Les paroles sont naturellement comiques et le plus souvent bachiques : presque tous les airs paysans sont, comme celui de Rameau, des airs à boire. Voici d'ailleurs les paroles du morceau qui nous occupe ; elles peuvent être prises comme type du genre.

Lucas, pour se gausser de nous,
Fait frême[4] *d'agasser nôtre jeune Voiseine,*
Et palsangué je voyons bien tretous[5]
Qu'il n'en veut qu'à nôtre chopeine.
Qu'il se tremouse avec Catin,
Morgué, je n'en ferons pas meine ;[6]
Mais, s'il viant goûter notre vin
Pour nous gausser de ly, tapons sur sa bedeine,
Tapons, morgué, tapons à grands coups de gourdin.

Tels sont les vers qui ont inspiré Rameau. Ils sont anonymes et rien ne nous porte à croire qu'il en soit l'auteur. Sa musique nous intéresse davantage. C'est un duo pour dessus et basse, avec accompagnement de basse-continue. Le style ne diffère pas de celui de tous les duos de cette époque. La coupe présente la disposition si souvent employée de l'air à deux parties, dont chacune est répétée (AA BB), avec une courte répétition conclusive qui vient s'ajouter à la seconde reprise de B. Les modulations sont extrêmement simples et suivent une marche qui est d'usage courant, dans les airs de ce genre. A se termine à la dominante, et B, avant de revenir au ton, passe par le relatif mineur. Chaque phrase débute par une esquisse d'imitation qui se résout généralement dans une

[1] Années 1697, 1705, 1711, 1712, 1716, 1717, 1718, 1719, 1721, 1724.

[2] Années 1727, 1728, 1730, 1731.

[3] On trouve dans le volume de 1713 (p. 36) un *Trio paysan* de Lemaire.

[4] Pour *fait frime*, c'est-à-dire *fait semblant.*

[5] Forme renforcée de *tous*, encore assez fréquente dans les auteurs du XVI[e] siècle.

[6] *Nous n'en ferons pas mine*, c'est-à-dire *nous ne nous en fâcherons pas.*

écriture plus harmonique. Çà et là, sur des mots caractéristiques *(chopine, trémousse)*, une vocalise rapide qui anime l'ensemble et favorise l'indépendance des deux voix. L'inspiration est franchement populaire, comme il convenait. Mais il semble que l'on puisse reconnaître dans ce petit morceau quelques-unes des meilleures qualités de Rameau, la franchise du geste, la verve vigoureuse, la plénitude dans la sobriété. L'intérêt musical ne faiblit pas un seul instant et l'entrain ne fait que croître. La basse-continue, qui, pendant la première moitié du morceau, se confondait avec la seconde voix, s'en distingue vers le milieu et prend jusqu'à la fin de plus en plus d'importance. Elle paraît être destinée à dépeindre les coups de gourdin qui vont pleuvoir sur la "bedaine" de Lucas : cette montée diatonique de notes répétées, c'est la correction qui commence, le bâton qui menace, se lève et se met en train ; ces batteries de tierces ponctuées par des octaves significatives, cette grimpade endiablée des arpèges qui commentent "morgué tapons", nous montrent le pauvre Lucas rossé de main de maître ; à la fin, pour corser la deuxième reprise et terminer en pleine animation, les croches se mettent de la partie et se précipitent par grandes gammes descendantes qui dégringolent toujours de plus haut : c'est une véritable grêle de coups qui s'abat sur la panse du mal-appris.

Voici la reproduction intégrale du texte donné par le *Recueil* de Ballard.

Ce morceau paraît avoir eu un certain succès, car on le retrouve au tome VII (p. 68 et suiv.) du *Nouveau recueil de chansons choisies* publié à La Haye chez Jean Neaulme en 1736.[1] Il porte comme titre : DUO PAÏSAN. *De Mr. Rameau.* Il est donné sans basse-continue, comme les autres pièces du recueil, et présente avec le texte ci-dessus de très légères variantes relatives aux agréments du chant et à l'orthographe des paroles. Nous en avons encore une autre reproduction, assez semblable à celle de Neaulme, dans un *Recueil de Duo Serieux et à Boire... tirés des meilleurs auteurs anciens et modernes, Par M. X.* (Amsterdam, s. d., livre premier, p. 21-24).[2]

[1] Il faut dire que ce *Nouveau recueil* fait de larges emprunts aux recueils de Ballard.

[2] Un exemplaire de ce recueil se trouve dans la bibliothèque de M. Henry Prunières. Enfin, il existe une copie manuscrite du duo de Rameau, sans la basse-continue, dans les *Fragmens* provenant du don de la famille Decroix et conservés à la Bibliothèque Nationale sous la cote Vm[7] 3620. Cette copie, dont le titre (*Duo paysan par M. Rameau*) ne suffisait peut-être pas à prouver l'authenticité, était déjà connue de M. Ecorcheville et son existence avait été signalée, avec celle d'autres fragments "non encore identifiés", par M. Lionel de La Laurencie (S. I. M., juin 1907, p. 591).

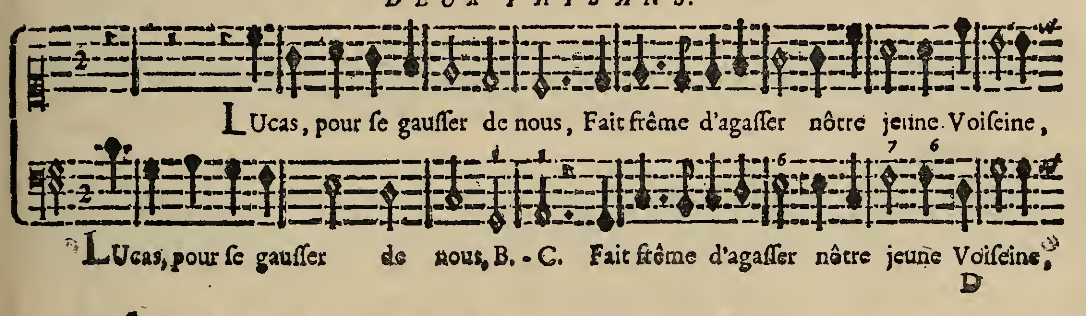


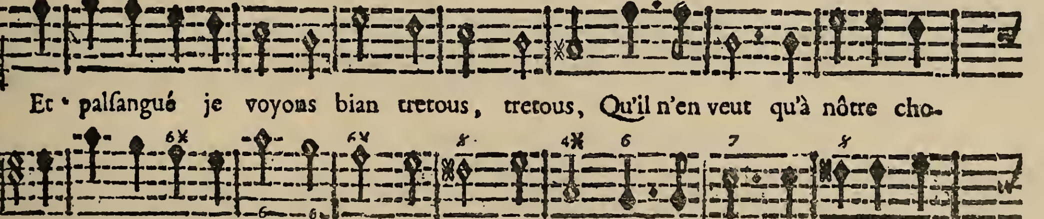
RECUEIL D'AIRS SERIEUX ET A BOIRE, DE DIFFERENTS AUTEURS;

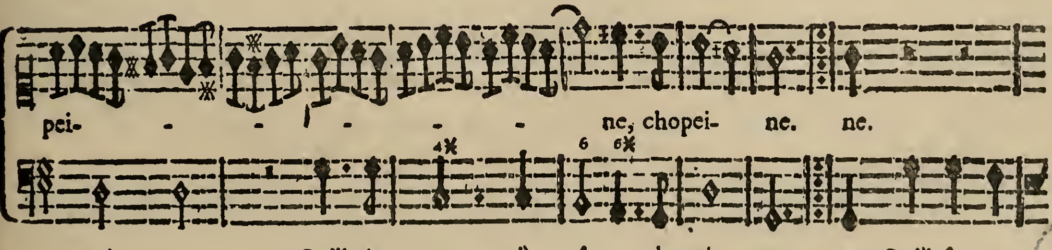
IMPRIME' AU MOIS DE FE'VRIER 1707.

AIR A BOIRE, DE MONSIEUR RAMEAU.

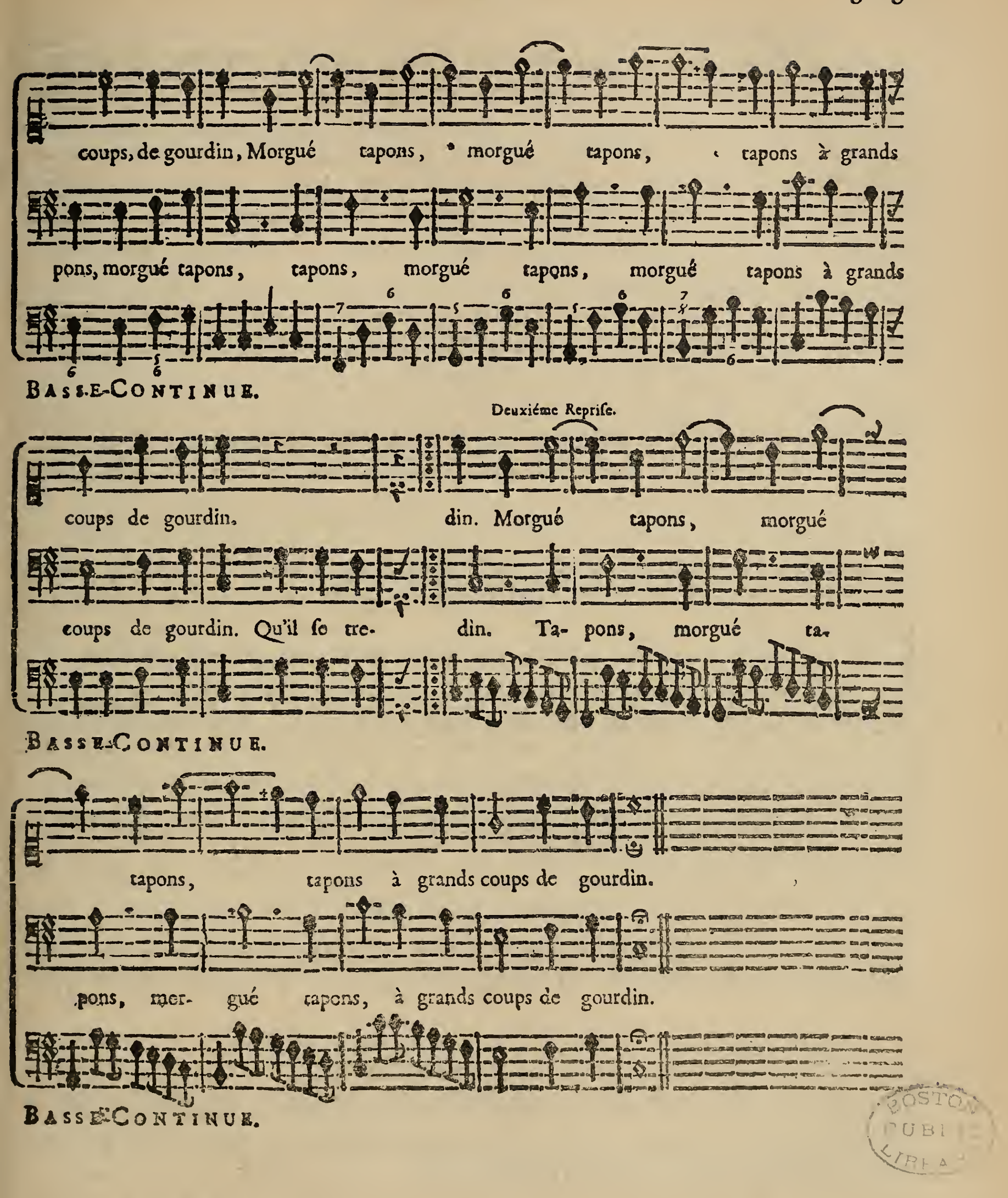
DEUX PAYSANS.








Qu'il se tremou- - - - se a-vec Catin, Morgué, mor-
mou- - se, Qu'il se tremou- - se avec Catin, Morgué, mor-
gué je n'en ferons pas mei- ne; Mais s'il viant goûter nôtre vin,
gué je n'en ferons pas mei- ne; Mais s'il viant goûter nôtre vin, Pour nous gauf-
B.-C.
Pour nous gausser de ly, tapons, tapons, tapons, morgué tapons sur sa bedei-
ser de ly, tapons, Pour nous gausser de ly, tapons, tapons sur sa bedei-
BASSE-CONTINUE.
ne, Tapons morgué, morgué tapons, tapons, tapons à grands
ne, Pour nous gausser de ly, Pour nous gausser de ly, ta-
BASSE-CONTINUE.


coups, de gourdin, Morgué tapons, morgué tapons, tapons à grands
pons, morgué tapons, tapons, morgué tapons, morgué tapons à grands
BASSE-CONTINUE.
Deuxiéme Reprise.
coups de gourdin. din. Morgué tapons, morgué
coups de gourdin. Qu'il se tre- din. Ta- pons, morgué ta-
BASSE-CONTINUE.
tapons, tapons à grands coups de gourdin.
pons, mer- gué tapons, à grands coups de gourdin.
BASSE-CONTINUE.

La présence de cet air dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* de 1707 et une indication contenue dans l'année de 1708 permettent en outre d'apporter un peu plus de précision sur un des nombreux points obscurs de la biographie de Rameau. En septembre 1706, Rameau, organiste des Jésuites de la rue Saint-Jacques et des Pères de la Merci, avait concouru pour l'orgue de Sainte-Madeleine de la Cité. Ayant mérité le poste, il dut le refuser, car la fabrique s'opposait à tout cumul et exigeait qu'il abandonnât les deux orgues qu'il possédait déjà. A partir de ce moment, tous ses biographes perdent sa trace jusqu'au 27 mars 1709, date à laquelle nous le retrouvons à Dijon, prenant la succession de son père comme organiste de Notre-Dame.[1] Qu'est devenu Rameau de septembre 1706 à mars 1709? Quand a-t-il quitté Paris? Deux petits faits fournis par le *Recueil* de Ballard nous permettent d'avancer un hypothèse assez probable. L'air publié en février 1707 fait déjà supposer qu'à cette date Rameau est encore à Paris. Et une annonce insérée dans le *Recueil* de l'année suivante donne à croire qu'en juillet 1708 il tenait encore les deux orgues qu'il avait en 1706. On lit en effet, au bas de la Table de la livraison de juillet 1708 : "Les Pièces de Clavecin[2] par Monsieur Rameau, Organiste des RR. PP. Jésuites et de la Mercy; se vendent gravées, 1 livre 15 sols." Sans doute, on pourrait supposer que l'air publié en février 1707 a paru après le départ de Rameau, soit qu'il ait été déposé chez Ballard quelques mois auparavant, soit qu'il été envoyé de province. On pourrait dire aussi que l'annonce de juillet 1708 ne fait que reproduire une indication fournie par le titre de 1706.[3] Mais, en l'absence de toute autre donnée, il est plus vraisemblable d'admettre, jusqu'à plus ample information, que Rameau n'a quitté Paris qu'à la fin de 1708 ou au début de 1709.

J'ai été tout naturellement amené à dépouiller le reste du *Recueil d'airs sérieux et à boire*[4] et les volumes de *Meslanges* qui le continuent, pour voir s'il ne s'y trouverait pas d'autres œuvres de Rameau. Il y en a effectivement une seconde qui porte son nom; mais nous la connaissions

[1] Michel Brenet, *La Jeunesse de Rameau*, Rivista musicale italiana, 1902, p. 862.

[2] Il s'agit du *Premier livre de pièces de clavecin*, paru en 1706.

[3] Toutefois, je crois que dans ce cas on aurait mis devant le mot *organiste*, selon l'usage du temps, la locution *cy-devant*.

[4] Sauf les années 1722 et 1723 qui manquent à la Bibliothèque Nationale (à part les livraisons de janvier et de juin 1722) ainsi que l'année 1726 des *Meslanges*.

déjà par une autre source. Elle se trouve dans l'année 1719 du *Recueil* (livraison de novembre, p. 222). Elle est intitulée CANON *à la quarte*, DE M. RAMEAU, et porte en sous-titre TRIO. Les canons, assez fréquents dans le *Recueil*, y apparaissent dès la 5e année (en 1699), où l'on trouve trois " canons à Trois," un " canon à quatre " et un " canon à cinq." A la suite de ce dernier (p. 84), on peut lire la note suivante. " Le lecteur est prié de faire attention que ces Airs en Canons sont excellents, et qu'il ne sont imprimez dans aucuns Livres ; c'est pour cette raison qu'on rapporte quelquefois d'anciens Airs pour satisfaire plusieurs personnes qui les recherchent tous les jours." Ces canons sont extrêmement courts. Les quelques paroles qui servent de prétexte au chant les rangent dans la catégorie des *airs à boire*. " Buvons, Buvons, Buvons, Amis, Buvons, " Tel est tout le poème du canon de l'année 1715 (p. 222) et en 1710 un " canon à quatre " (p. 182), particulièrement développé, se déroulait sur ces trois vers :

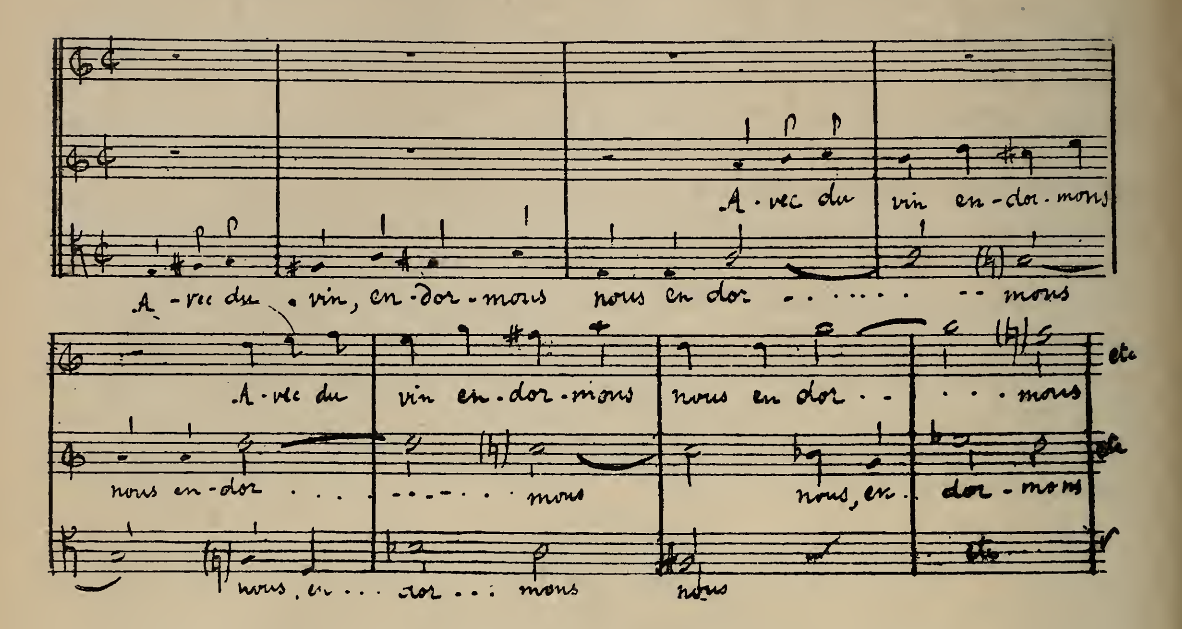
Versez tout plein
De ce bon vin,
Pour boire à la santé de ma Catin.

Ce sont des canons à l'unisson ou à l'octave, imprimés en notation abrégée.[1] Celui de Rameau est aussi un air à boire, mais sa construction musicale est beaucoup plus compliquée : c'est un canon " à la quarte," c'est-à-dire où les répétitions successives du chant se font à une quarte au-dessus les unes des autres, chacune se trouvant ainsi dans un ton nouveau, jusqu'au moment où, après avoir parcouru le cercle des tonalités, on revient dans le ton primitif. Ce n'est plus simplement un canon " perpétuel," c'est un canon " circulaire," *circularis per tonos* comme on disait dans les anciens traités.[2] Voici d'ailleurs le texte donné par le *Recueil* de Ballard :

[1] C'est-à-dire en écrivant une seule partie vocale et en y marquant par des signes les points où les autres parties doivent entrer. C'est ce qu'on appelait dans le langage de l'école *canon clausus* ou *canone in corpo*, par opposition au *canon apertus* ou *canone in partito*.

[2] On trouve un "Canon a 2. Per tonos" dans l'*Offrande musicale* de Jean-Sébastien Bach, n° 3, canon viii.

CANON A LA QUARTE DE M. RAMEAU



Ceux qui ont lu le *Traité de l'harmonie réduite à ses Principes naturels* connaissent déjà ce morceau. Il y est donné en effet comme exemple de canon à la quarte. [1] Auparavant, Rameau explique en ces termes la nature et les difficultés de ce genre de composition : " L'on peut encore prendre cette *Fugue perpétuelle* [2] à la Quinte ou à la Quarte, en observant que chaque Partie fasse entendre le même Chant ; mais il faut ici que l'Air soit entièrement imaginé et que l'on ajoute des *Diezes* ou des *Bémols* selon le cas, aux *Nottes* dont les degrés naturels empêcheraient aux Parties, qui répétent cet Air, de se conformer en tout au premier Chant composé, sans avoir égard à aucune Modulation, mais seulement au chant, ce qui en augmente beaucoup la difficulté ; car à chaque fois qu'une Partie reprend la *Fugue*, elle entre dans un nouveau ton, qui est à la Quinte, si la *Fugue* se prend à la Quinte ; et à la Quarte, si elle se prend à la Quarte. Au reste, si le nombre des Parties n'est pas limité dans le Canon précé-

[1] Livre III, p. 362.

[2] Synonyme de canon, comme on voit p. 359 : " Il y a une autre espèce de *Fugue* qu'on nomme *perpétuelle*, ou *Canon*, lesquelles consistent en un Air entier, dont le Chant doit être répété très régulièrement par toutes les parties ".

dent, [1] nous ne croyons pas que l'on puisse en employer ici plus de quatre, puisque même il n'en a point encore parû de la sorte à quatre Parties ". [2] Ce passage prouve qu'en publiant pour la première fois ce canon à la quarte en trio dans le *Recueil* de Ballard, Rameau avait conscience d'affirmer son habileté de contrapontiste.

Quelles conséquences peut-on tirer de cette publication pour la biographie de Rameau ? Sur les pages blanches qui attendent encore l'histoire des années 1715 à 1722, nous devons nous contenter d'écrire cet unique petit fait : En novembre 1719 Rameau publie dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire*, imprimé à Paris, un canon qu'il citera comme exemple, en 1722, dans son *Traité de l'harmonie.* Où était-il à cette date ? On ne peut le dire avec certitude. Il n'est pas impossible qu'il fût alors en province, à Clermont par exemple, comme le voudrait M. Henri Quittard, [3] et qu'il ait envoyé son œuvre à Ballard. Il se peut aussi qu'après le mariage de son frère (janvier 1715) il ait quitté Dijon pour Paris et qu'il soit resté dans la capitale de 1715 à 1720. Il venait de Lyon, où il avait passé toute l'année 1714, [4] et Dijon était sur sa route. De plus, dans les vers souvent cités de *la Raméide*, son neveu semble bien faire allusion à un retour à Paris :

Mon père eut pour son lot la province en partage,
Et mon oncle à Paris fixa son héritage.

Il se peut enfin qu'il fût simplement de passage à Paris en novembre 1719.

Quoi qu'il en soit, les deux petites œuvres qu'il a publiées, à 12 ans de distance, dans le *Recueil d'airs sérieux et à boire* semblent résumer les préoccupations de Rameau pendant cette obscure période qui précède son établissement définitif à Paris en 1722. Il sait qu'il sera créateur : dans son *Air paysan*, comme dans ses premières pièces de clavecin, comme dans ses cantates, qui restent manuscrites, nous le voyons disposé à faire œuvre d'artiste, à cultiver les genres à la mode. Mais le meilleur de son activité n'est pas là : le subtil exercice d'école publié dès 1719 et qui aura

[1] Le canon à l'octave, dont il vient de parler.

[2] Livre III, p. 360.

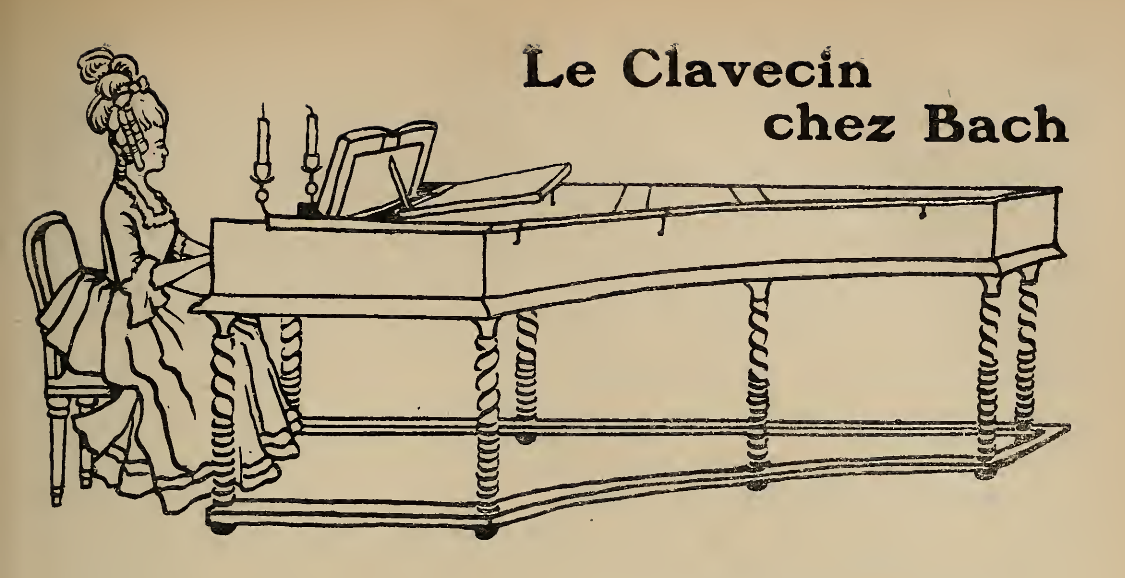
[3] *Les années de jeunesse de J. Ph. Rameau,* Revue musicale, 1902, p. 166.

[4] Léon Vallas, *La musique à Lyon au dix-huitième siècle,* t. I, p. 35 et suiv.

sa place dans le *Traité de l'harmonie* nous rappelle qu'à cette époque Rameau est avant tout préoccupé d'approfondir les règles de son art et d'en découvrir les principes. C'est encore le temps de l'étude patiente et du recueillement ; c'est le demi-silence fécond où certains génies se plaisent à mûrir leurs espérances.

PAUL-MARIE MASSON.





Le Clavecin chez Bach

A mon ami Georges Pioch.

CLAVECIN OU PIANO DANS L'EXÉCUTION DES ŒUVRES DE BACH ?

Si quelqu'un, il y a dix ans seulement, avait osé poser une question semblable on lui aurait ri au nez : " Comment ! préférer un clavecin à notre instrument perfectionné ! C'est de la folie ! En vrai précurseur, Bach pressentait le piano moderne et c'est en vue de celui-ci qu'il a écrit ses œuvres magnifiques d'ailleurs inexécutables sur les vieilles boîtes de jadis ".

Il faut croire que les temps ont changé. A l'heure actuelle ce problème est traité par les musiciens et les musicographes des plus sérieux avec gravité et passion. MM. Albert Schweizer, Richard Buchmeyer, Karl Nef, Seiffert, Lucien Greilsamer ont consacré à ce sujet des études approfondies, sans parler des innombrables articles dans les journaux quotidiens, où cependant nous voyons traîner encore les vieux lieux communs, dont nous ont nourris les virtuoses, les fabricants et les professeurs de piano tout le long du XIXe siècle. Seul Rubinstein semblait ne point partager cet engouement général pour notre instrument moderne.

" Non, dit-il, le piano perfectionné n'est pas un progrès pour exécuter les œuvres anciennes... Puisque les œuvres de telle ou telle époque ont

été conçues pour les instruments qui existaient alors et qu'elles devaient en recevoir leur expression complète, je pense que ces œuvres perdent plutôt à être jouées sur les instruments d'à présent".

"Je ne peux m'empêcher de croire, continue-t-il, que le piano de Bach avait des dispositions spéciales qui lui donnaient *divers effets de sonorité*. Je me sens toujours tenté de registrer ces œuvres au moyen des différents touchés et de différentes pédales... Seulement nous ne pouvons pas nous rendre un compte exact de ces clavecins, clavicordes, clavicembalos et épinettes. Nous ne connaissons pas non plus la chose la plus importante pour en bien juger, c'est-à-dire la manière de s'en servir"...[1]

Nous commençons heureusement à nous rendre un compte plus ou moins exact de tous ces instruments de jadis et même à connaître la manière de s'en servir. Et s'il m'arrive de rencontrer encore des accusations dans le genre de celle-ci : "le *clavicorde* de Mme Landowska n'est pas, comme elle l'annonce, un *cembalo*, c'est tout simplement une *spinett*" (authentique), — les musiciens cultivés cessent de jeter dans la même boîte à vieille ferraille, les luths, les clavecins, les épinettes et tous les autres confidents de nos plus grands maîtres du passé. [2]

QUEL ÉTAIT L'INSTRUMENT DE PRÉDILECTION DE JEAN SEBASTIEN BACH ?

Au dernier *Bach-Fest* de 1908 le prof. Richard Buchmayer a lu une communication [3] à ce sujet qui a provoqué une polémique assurément trop violente dans les pages du Bulletin Mensuel International de notre Société. Cette polémique est loin d'être terminée. M. Buchmayer a voulu prouver que c'est le clavicorde qui fut le favori de Jean Seb. Bach et il appuie cette affirmation sur la sympathie qu'auraient manifesté à

[1] *Antoine Rubinstein.* — La musique et ses représentants. — 1892.

[2] Les fêtes qui vont être données à Duisburg, sous le patronage de la *Neue Bachgesellschaft*, ramèneront l'intérêt des musiciens sur ces vieux instruments, le clavecin et le clavicorde, dont il convient de prendre la défense contre certaines attaques injustifiées. On sait que le propre du clavecin est de *pincer* les cordes sous la pression d'une plume, ou d'une languette de cuir, ce qui donne une sonorité brillante. Le clavicorde, au contraire, *frappe* la corde par une tige de métal, ancêtre du marteau de notre piano ; le son en est voilé, doux et sentimental. Les historiens n'ont pas encore décrit comme il conviendrait les diverses espèces de ces instruments disparus : le manicordion, le harpsichord, le virginal, l'épinette, le clavicythérium...

[3] Cette conférence a paru dans le *Bach-Jahrbuch* 1908 : *Rich. Buchmayer.* — Cembalo oder Pianoforte.

l'égard de cet instrument, Kuhnau, Fischer et Mattheson et sur le peu d'intérêt que le clavecin leur aurait inspiré.

J'ai une admiration très sincère pour la science et le grand talent de M. Buchmayer dont l'exécution de musique ancienne m'a ravie, je suis en outre très sensible à l'amitié dont il m'honore et au bien qu'il a dit de moi dans cette même conférence. Je suis donc d'autant plus navrée de ne pouvoir partager ses avis et de trouver son argumentation bien insuffisante.

En admettant même que quelques-uns de ses prédecesseurs aient préféré le clavicorde à tout autre instrument, d'où la preuve que Bach devait nécessairement avoir le même goût ? D'ailleurs Mattheson n'est point un ennemi du clavecin, comme on voudrait nous le faire croire.

" Les *Vollstimmigen Claviere*, dit-il, en italien *Clavicembali*, *Cembali*, en français *Clavessins*, *Clavecins* restent cependant les maîtres de tous les instruments et il faut y comprendre les *Flugel* ou *Steerstucke*, les épinettes de toutes les façons, de toutes les grandeurs, les régales, les positifs et enfin les clavicordes tant aimés par certains, petits et grands ; et parmi tout cela les clavecins et les clavicordes retiennent le record... Le clavecin, continue-t-il, nous offre un instrument indispensable d'accompagnement pour la musique d'église, de théâtre et de chambre et on a le droit de s'étonner qu'on conserve encore ici dans les églises les insupportables régales, tandis que *l'harmonie bourdonnante et gazouillante du clavecin produit un effet infiniment plus beau sur le chœur* ".

Quant à Joh. Gaspar Ferdinand Fischer, il écrit dans sa dédicace, que ses pièces sont composées pour le " clavicordium oder Instrument ", et M. Buchmayer veut en conclure qu'il avait une hostilité contre le clavecin. Or le mot *Instrument* signifiait précisément le clavecin. Je prie mon antagoniste et ami, (pardon, mon ami et antagoniste,) de n'avoir aucun doute là-dessus, il n'aura d'ailleurs qu'à consulter le titre original du volume, où il trouvera en grandes lettres : " Les Pièces de *Clavessin* composées par Jean Gaspard Fischer ".

Il est vrai que Mattheson recommande le clavicorde pour les pièces galantes, mais le caractère de ses Suites est bien différent de celles de Bach.

Et en général il n'est pas dit que l'instrument de prédilection d'un compositeur doit être nécessairement celui de tous ses contemporains. Philippe Emmanuel, par exemple, recommande le clavicorde comme l'instrument idéal d'étude et Marpurg trouve le clavecin préférable.

Au moment où le clavicorde est très en vogue en Allemagne, les italiens et les français ne veulent point l'admettre et le *Dictionnaire des Sciences du XVIII[e] siècle* écrit :

" Ordinairement les tons graves du clavicorde ont un son de chaudron et les aigus n'en ont point du tout ; cet instrument ne peut guère avoir plus de trois octaves dont le son soit agréable. Il sert à accompagner les *petites* voix, mais ne doit pas être réuni avec d'autres instruments dans un concert, il n'a pas assez de force pour se faire entendre ! "

M. Buchmayer cite cependant un extrait de *Musica Mechanica* de Jacob Adlung, d'après lequel un clavicorde pouvait se faire entendre parmi plusieurs violons.

Il n'y a rien d'aussi flexible et d'accommodant que *des* citations ; c'est cependant la base de toute recherche, dont le résultat peut nous être livré par *les* citations. Quand nous aurons rassemblé toutes les données et tous les détails, nous pourrons alors juger à l'aise. Et voici pourquoi M. Buchmayer et le docteur Nef, qui tous deux, se basant sur des documents différents arrivent à des conclusions opposées, ne font point de l'érudition puérile ; chacun d'eux apporte des pierres pour bâtir le phare qui nous éclairera sur certains problèmes, encore un peu obscurs.

L'EXPRESSIVITÉ DU CLAVECIN

Le prof. Buchmayer attache une grande importance à l'indication que nous trouvons dans le titre des *Inventions et sinfonies :* " et principalement pour arriver à un jeu chantant et expressif ". [1] Il y voit une preuve indiscutable que ces pièces étaient composées en vue du clavicorde, cet instrument étant plus chantant que le clavecin, — ce qui ne doit pas nous empêcher d'y voir une preuve contraire.

On n'écrit pas des volumes d'études spéciales dans le seul but de faire tirer des sons flûtés de la flûte. Le clavicorde étant de sa nature un instrument chantant, il ne fallait point de grandes études préparatoires pour arriver à en tirer des sonorités expressives. Tandis que le seul défaut du clavecin consistait précisément dans ce que les exécutants peu habiles

[1], ' *Eine Cantable Art im Spielen zu erlangen* ".

tombaient facilement dans la sécheresse, et à l'exemple de son père, Philippe Emmanuel, ainsi que Quantz et Marpurg, ne cesse de recommander en premier lieu à tout *claveciniste* le jeu chantant et expressif.

" Le clavecin est parfait quant à son étendue et brillant par luy-même, écrit Couperin, mais comme on ne peut enfler ny diminuer ses sons, je sçauray toujours gré à ceux qui, *par un art infini soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression ;* c'est à quoy mes ancêtres se sont appliqués ".

Comme vous voyez, l'indication de Couperin est identique à celle de J. S. Bach et comme elle se rapporte au clavecin, celle des *Inventions* ne vise certainement pas le clavicorde.

On a voulu souvent nous faire croire que le clavecin était totalement dénué d'expression et pour le prouver on se contentait de quelque citation découpée et arrangée pour la circonstance. Le plus souvent Couperin en faisait les frais. Les Marmontel, les Méréaux, les Le Couppey, et après eux les fabricants de notices à encyclopédies n'avaient qu'à citer le passage : " comme on ne peut enfler ni diminuer ses sons ", en enlevant tout ce qui précédait et tout ce qui suivait, pour y voir une plainte inconsolable de ces pauvres musiciens de jadis se lamentant sur l'impuissance de leurs clavecins. Mais Couperin adorait son instrument et ne se lassait point de le répéter dans chacune de ses préfaces. " Le clavecin, dit-il, a, dans son espèce, un brillant et une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments ".[1] Et le roi des instruments à touches est considéré non seulement comme excellent, mais comme parfait. Déjà au dix-septième siècle Jean Denis l'appelle " le plus bel instrument du monde et le plus parfait ".[2] Le Père Mersenne dans son *Harmonie Universelle* raconte : " après avoir oui le clavecin touché par le sieur de Chambonnières, j'en peux exprimer mon sentiment qu'en disant qu'il ne fault plus rien entendre après, *soit qu'on désire les beaux chants* et les belles parties de l'harmonie meslées ensemble, ou la beauté des mouvements... "

Les poètes comme Shakespeare et La Fontaine chantent les beautés du clavecin. Et même quand, vers la fin du XVIIIe siècle, le clavicorde devient à la mode en Allemagne comme se prêtant bien au genre de musique galante de caractère doux et sentimental qu'on écrivait alors, les musiciens ne cessent point d'avoir le clavecin en très haute estime. Il suffit pour

[1] *François Couperin.* — Pièces de clavecin. — 1713.
[2] *Jean Denis.* — Sur l'accord de l'espinette. — 1650.

cela de consulter les écrits de Philippe Emmanuel, Quantz et Marpurg. Mais au lieu de cela, on préfère souvent avoir recours à quelque citation afin de soutenir ce lieu commun que les anciens étaient mécontents de leurs instruments inexpressifs et rêvaient un Pleyel ou un Steinway. Et cette rengaine me poursuit de ville en ville et je suis toujours sûre, après chacun de mes concerts, de la trouver sous la plume de quelque grave critique musical.

La sécheresse et le manque d'expression du clavecin ne peut être que la conséquence d'une exécution imparfaite. Il est vrai, que faire chanter le clavecin et en tirer des sonorités moëlleuses n'est pas chose bien facile et les anciens considéraient cela comme le plus grand art.

" Non, Mattheson, écrit un de ses admirateurs, c'est trop ! Tu n'est donc plus content

" De charmer les esprits, d'enchanter nos oreilles,
" De rendre sous tes mains un clavecin parlant... " [1]

Rendre un clavecin parlant ou chantant voici le grand art, voici le grand mérite d'un musicien de l'époque et c'est à celui-ci que fait allusion Jean Sébastien Bach dans son indication aux *Inventions et Sinfonies*.

De ce qu'il fallait du goût et de l'art pour obtenir le beau chant au clavecin, M. Buchmayer tire aussi la conclusion que cet instrument était absolument inexpressif. Une fois ce principe posé il s'étonne qu'on puisse admettre que la musique de Bach, toute faite de sentiment, s'accommode du clavecin. Mais le cantor d'Eisenach n'a pas été le seul de son époque à faire de la musique expressive. Puisque toute l'œuvre des clavecinistes français, italiens et anglais se trouvait bien à l'aise sur cet instrument il ne devait pas en être autrement pour celle de Bach. Nous n'avons pas de peine à croire qu'il possédait " assez d'art et assez de goût " pour rendre son *Cembalo* chantant et expressif à l'égal d'un Couperin ou d'un Frescobaldi.

J'ai remarqué au cours de mes voyages que le clavecin rencontrait des antagonistes principalement parmi les pianistes.

L'embarras de se procurer un instrument difficile à manier, et d'acquérir une technique spéciale, en chassant la force accumulée dans les bras jusque dans les bouts des doigts pour en faire de petits marteaux, ne sont

[1] *Mattheson.* — Das beschützte Orchestre. — Hamburg, 1717.

pas les seuls mobiles de cette méfiance manifestée par les pianistes à l'égard de la renaissance des instruments anciens. Il y a des raisons plus graves, plus profondes. Quand on s'est habitué dès l'enfance à entendre certaines œuvres au piano, quand les oreilles se sont faites durant toute une vie aux sons de cet instrument, il est assez naturel qu'on éprouve au premier abord un certain choc, quand les mêmes pièces sont exécutées avec des sonorités absolument différentes. Nos oreilles sont au premier abord trop surprises par ces timbres argentins, par ces accords métalliques, trop éblouies par cet éclat lumineux et par ce bourdonnement mystérieux pour pouvoir suivre l'idée mélodique et en ressentir l'expression. Notre goût, régi en premier lieu par l'habitude, se révolte parfois; mais je pourrais citer parmi les plus fervents actuels du clavecin, des gens qui lui étaient au commencement rebelles. Et voici pourquoi je suis assez sceptique quand quelqu'un me dit avec gravité préférer la sonorité du piano à celle du clavecin ; peut il être sûr que son goût ne changera pas et que demain ses préférences n'iront pas ailleurs ? Dois-je être à la merci de la bonne ou mauvaise disposition et du caprice de quelque musicien ou de quelque critique ? Car vouloir prouver que la sonorité du piano est en elle-même plus belle que celle du clavicorde ou du clavecin serait une tâche aussi oiseuse que de se battre pour la supériorité de la flûte sur le violon.

Le clavicorde, le clavecin, le vieux piano-forte et notre piano moderne sont tous des instruments admirables. Il s'agit seulement de jouer sur chacun d'eux des œuvres qui lui sont appropriées, et, en les maniant avec science, on tirera de chacun d'eux sa beauté et son expressivité particulières.

LE CLAVECIN ET LE CLAVICORDE

Non seulement Rubinstein, mais tous les grands pianistes ont toujours été tentés de registrer les œuvres de Bach et, chose bizarre, tout en affirmant que le grand Cantor avait écrit ses *Clavierstücke* en vue de notre piano moderne, ils les trouvent conçus dans le style de l'orgue.

J'ai déjà démontré par ailleurs l'inanité de cette accusation. [1] " Unter

[1] *Wanda Landowska.* — Musique ancienne. — Paris Mercure de France 1909. p. 113-117.

Orgel und Clavicimbal keinen Unterschied zu machen " — était le plus grand outrage pour un compositeur ou pour un exécutant.

Cependant ces grands pianistes avaient complètement raison — les œuvres de Bach exigent des registres, seulement, pas ceux de l'orgue. Est-ce ceux du clavicorde ? Cet instrument n'en possédait point ; c'est donc ceux du *cembalo*. Le clavicorde n'était pas un instrument de grande parade, on ne confiait à sa sonorité douce que des sentiments intimes. " Celui qui n'éclate pas et ne s'emporte jamais avec force et avec fureur, dit Schubart, [2] celui dont le cœur ne s'adonne pas aux douces rêveries passera à côté du clavecin et du piano-forte et prendra un clavicorde de Frik, Spath ou Stein. "

Comme le cœur de Bach ne s'adonnait pas exclusivement aux douces rêveries, comme il savait s'emporter souvent avec force et fureur — pourquoi admettre que cet instrument " timide, mélancolique et infiniment doux " fut son seul favori, son seul confident ?

On trouverait certes dans l'œuvre de Bach quelques pièces s'adaptant au clavicorde, comme par exemple le prélude en *mi bémol min.* ou celui en *do dièze-min.* du *Clavecin bien tempéré* ; mais les préludes en *do min.*, en *do dièze maj.*, en *ré maj.*, en *ré min.*, (du premier volume) et tant d'autres, morceaux de grande virtuosité, exigeant du brillant et de l'éclat — quelle triste figure feraient-ils sur l'instrument " timide et mélancolique ! " L'expérience n'est pas difficile à faire et plus d'une fois j'ai eu l'accasion de le constater.

Et quel effet produira par exemple la fugue pompeuse en *ré maj.* qui ressemble tant à une ouverture française ; et le prélude en *do maj.* d nt les harpègements appellent le clavecin ; et le prélude en *ré min.* (du II vol.) fougueux, tumultueux et rempli d'effets des claviers croisés ; et la fugue en *mi min.* énergiquement rythmée et la fugue étincelante en *sol maj.* (du II vol.) ; et le *Concerto italien* et la *Fantaisie chromatique* et toutes les Fantaisies et toutes les Toccates !

Mais ces œuvres et, à peu d'exceptions près toute l'œuvre de Bach exigent les nombreux registres du clavecin avec ses sons flûtés, ses incisions fines, son ferraillement superbe et ses bruissements mystérieux et toute la richesse dans l'opposition des sonorités qui lui ont valu le nom d' " orchestre d'instruments à cordes ".

[1] Quantz. — Versuch, XVIII.

[2] *Ch. F. D. Schubart.* — Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. — Wien 1806.

Et mon ami M. Buchmayer voudrait faire supporter au doux et timide clavicorde le poids d'idées aussi larges, aussi puissantes et aussi emportées que celles du grand Cantor !

LA " BEBUNG "

Quand on est assez familiarisé avec le clavicorde et le clavecin on finit par distinguer facilement quelle œuvre se prête mieux à l'un ou à l'autre. Mais il y a encore une indication qui ne trompe jamais. En pressant la touche du clavicorde on peut obtenir l'effet le plus caractéristique pour cet instrument, d'ailleurs exquis, une sorte de vibrato, de battement redoublé sur une même note que nous pouvons obtenir aussi sur notre piano en répétant les coups de pédale et en pressant la touche sans la quitter, mais qui était inexécutable sur le clavecin. Les clavicordistes employaient fréquemment cet ornement appelé *Bebung* et les clavecinistes, bien entendu, jamais.

Comment expliquer que dans les œuvres à claviers de Bach la *Bebung*, l'effet principal du clavicorde, ne se rencontre point ? N'est-ce pas une preuve suffisante du peu d'intérêt qu'il pouvait porter à cet instrument ?

LES INSTRUMENTS AYANT APPARTENU A JEAN SEBASTIEN BACH

Dans l'extrait de l'inventaire fait après la mort du Cantor nous trouvons des clavecins, des épinettes et point de clavicorde.

1 fournirt Clavecin, welches bei der Familie so viel möglich bleiben soll	80
1 Clavecin	50
1 ditto	50
1 ditto	50
1 ditto kleiner	20
1 Lauten Werck	30
1 ditto	30
1 Steinerische Violine	8

1	Violoncello	6
1	ditto	16
1	Viola da Gamba	3
1	Laute	21
1	Spinettgen	3

Donc, cinq clavecins et une épinette sans compter les trois clavecins à pédales dont il fit cadeau de son vivant à Jean Chrétien.

M. Buchmayer devant des témoignages aussi frappants se demande s'il n'y a pas erreur commise par le notaire. Nous tombons alors avec lui dans le domaine trop vaste de la supposition. Or, n'oublions pas que la famille assistait à l'inventaire et que la différence entre un clavecin et un clavicorde est trop flagrante, le premier étant un grand instrument à queue et le second une petite caisse carrée. D'ailleurs puisque l'épinette avait été taxée à 3 d., un clavicorde n'aurait jamais atteint le prix de 80, 50 et même de 20 d.

C'est cependant surprenant, — on veut nous convaincre que l'instrument favori de Bach fut le clavicorde et nous n'en trouvons point de trace. Par contre nous pouvons constater que la valeur de ses clavecins représentait au moins le quart de sa fortune. Nous savons en outre qu'il se servait d'un clavecin dans la Thomas-Kirche pour accompagner les récitatifs dans les Cantates, et que l'accord de cet instrument était confié à Philippe Emmanuel.

A l'heure actuelle nous pouvons admirer encore deux clavecins qui lui ont appartenu : l'un au Musée des instruments anciens à Berlin et l'autre au Musée d'Eisenach.

Où sont les clavicordes ?

UN AIR DE CORNEMUSE

Il y a une vieille anecdote très populaire au dix-huitième siècle, celle d'un soldat qui passant par une forêt s'assit sous un arbre pour prendre quelque nourriture. Il tira de sa besace du pain et du fromage, mais à peine eut-il commencé d'en goûter qu'il aperçut deux loups dont la mine affamée l'avertissait qu'ils voulaient prendre part au régal. Pour les empêcher de l'approcher de trop près il leur jeta plusieurs morceaux jusqu'à ce que tout fût mangé. Ne sachant plus quoi faire pour leur échapper il s'avisa

de jouer de sa cornemuse et à peine eut-il commencé que les loups épouvantés prirent la fuite. Le soldat dit alors : " Oh ! si j'avais su que la musique vous faisait tant de plaisir, vous l'auriez eu avant le repas ".

Si les petits loups qui veulent déchirer mon clavecin ne se contentent pas des miettes que je viens de leur jeter, je connais des airs de cornemuse qui les feront fuire à tout jamais... Ce sont les titres authentiques de Bach.

De son vivant il n'a publié que quelques volumes dont les exemplaires revus et corrigés se trouvent au British Museum à Londres.

Le Deuxième volume de cette publication porte une indication bien précise : " ein Concerto nach Italienischen Gusto und eine Ouverture nach französischer Art *vor ein Clavicymbel mit zweien Manualen* ".

Plus de doute que le *Concerto italien* et l'*Ouverture française* sont écrits pour le clavecin.

Dans le quatrième volume nous trouvons une recommandation qui n'est pas moins nette : " Arie mit verschiedenen Veraenderungen vors *Clavicymbel mit 2 Manualen* ".

Les *Suites Anglaises*, d'après le prof. Buchmayer, ne peuvent d'aucune façon s'adapter au clavecin.

Il suffit de consulter l'autographe pour que toute hésitation soit dissipée, car il porte le titre suivant, écrit de la main du Cantor : " Six Suittes avec leurs Preludes *pour le clavessin composées* par Jean Sebast... " [1]

Les *Suites françaises* portent dans l'autographe le titre suivant : " Sex Suiten *pour le Clavecin* composée par Mon. J. S. Bach ". [2]

Nous trouvons encore une nouvelle confirmation dans le Clavier-Büchlein de Anna Magdalene de 1722 où Bach a de sa propre main inscrit au-dessus de la suite III :

" *pour le clavessin* par J. S. Bach " ;

au-dessus de la suite IV :

" Suite ex Dis *pour le Clavessin* "

et au-dessus de la cinquième :

" Suite pour *le Clavessin* ex G ♯ ".

[1] L'autogr. se trouve en possession de Jos. Hauser à Carlsruhe (v, B. G.).

[2] Le Rust-Hagener'sche Autograph contient la première, deuxième, troisième et quatrième suites françaises complètes et en plus 2 suites en *la min.* et en *mi bem. maj.* (B. G.).

Dans le Notenbuch de Anna Magdalene de 1725 nous lisons encore:
" XXX. Suite I *pour le clavessin* par J. S. Bach ".
" XXXI. Suite II *pour le clavessin* par J. S. Bach ".
" XXVII. Solo *per il cembalo* ".

Le *Clavierbüchlein* et le *Notenbuch* n'étaient pas prédestinés à l'édition, mais à l'exécution dans l'intimité. Devant un témoignage aussi flagrant, devant une recommandation aussi nette et précise de Bach lui-même exigeant qu'on joue ses suites au clavecin, il me semble que toute discussion devient puérile.

Nous manquons d'indications pour les Partitas. Elles ont parues du vivant de Bach dans le premier volume de *Clavierübungen*. Le mot *Clavier* chez Bach n'est qu'un terme général, qui se rapporte à tout instrument à clavier aussi bien au clavecin qu'à l'orgue. Ainsi le deuxième volume des *Clavierübungen* contient des pièces pour *Clavicymbel mit zweyen Manualen* et le troisième des pièces pour l'orgue. Cependant, puisque Bach exige le clavecin pour ses suites il n'y a pas de raison pour que les Partitas, dont le caractère est intermédiaire entre celui des suites françaises et anglaises nécessitât un instrument différent. Certains morceaux, comme par exemple la Gigue de la Partita en *si b majeur* s'imposent particulièrement au clavecin ; c'est là une typique pièce croisée dans le genre de celles de Scarlatti ou de Couperin, qui doit être jouée sur deux claviers. [1]

L'autographe de la *Phantaisie Chromatique* manque, et nous ne devons point nous étonner de trouver dans la plus ancienne copie du 1730 le titre suivant : *Fantasia chromatica pro Cembalo di J. S. Bach.*

L'autographe de la Fantaisie en *do min.* manque de première page, nous trouvons l'indication *per il cembalo* sur une vieille copie.

La *Toccata* en *ré maj.* porte dans la copie de Sara Levy le titre : " Toccata-Cembalo.

La *Toccata* en *sol maj.* dans la copie de Gerber : " Concerto sur Toccata pour le clavecin ".

L'*Ouverture* en *fa maj.* dans la copie de l'organiste hambourgeois Westphal : " Ouverture per il clavicembalo ".

Dans la sonate I en *sol maj.* et dans la III en *sol min.* pour clavier et viola da Gamba nous trouvons le titre écrit de la main propre de Bach : Sonata *a cembalo* et viola " da Gamba ".

[1] Voir la préface au 3e livre des pièces de Couperin.

Dans d'autres autographes nous lisons :

" Sonata a *cembalo obligato* e Traverso Solo ".
" Sei Sonate *a cembalo* concertato e violino solo ".
" Sonata a I Traverso e *cembalo* obligato ".
" Concerto a *cembalo concertato* " etc.

En général tous les *concertos* et toutes les pièces de musique de chambre portent soit dans les autographes, soit dans les premières copies l'indication du cembalo, qui entre aussi dans les cantates pour accompagner les récitatifs. Dans la *Passion de St. Jean*, l'air de la basse " Betrachte meine Seele " peut être accompagné soit par l'orgue, soit par le clavecin, (organo o *cembalo* obligato). Dans le Trio de l'"*Offrande Musicale* le *continuo* a été réalisé par Kirnberger en vue du *cembalo.*

* * *

Que nous reste donc de l'œuvre de Bach, où le clavecin ne soit pas nettement indiqué ? Le *Wolhtemperiertes Klavier* et les *Inventions* et *Sinfonies* ; mais le clavicorde n'y est pas désigné non plus, car le mot " Clavier " chez Bach est un terme général, se rapportant à tous les instruments à clavier, même à l'orgue. Puisque nous ne trouvons dans ces pièces la moindre trace de la " *Bebung* " puisque plusieurs entre elles, comme je l'ai déjà indiqué plus haut, inexécutables sur le petit instrument doux et mélancolique, ayant un caractère large, puissant et décoratif, — je ne vois vraiment pas, à quel titre nous allons les attribuer au clavicorde Quant aux fugues du *Wolhtemperiertes Klavier*, il est de toute évidence qu'elles étaient destinées au clavecin, celui-ci étant avec l'orgue le seul instrument se prêtant le mieux au style polyphonique, grâce à ses registres et à son double clavier. Je me rappelle une lettre de Mozart que je regrette de ne pas avoir sous la main et où le jeune Wolfgang raconte à son père avoir joué sur un clavecin à double clavier, sur un de ces instruments, dit-il, sur lesquels on joue si bien les " fugues ". [1]

Mais ne soyons pas trop durs dans la discussion surtout quand nos adversaires sont nos amis, que nous estimons et admirons ; faisons donc

[1] Au temps de Haydn et de Mozart, à mesure que la musique se simplifiait et perdait son caractère polyphonique, le double clavier et les registres commençaient à devenir superflus et l'on se servait des clavecins à un clavier et, en Allemagne, du clavicorde qui revint à la mode avec Philippe Emmanuel, ainsi que du piano-forte qui menaçait déjà de détroner ses prédécesseurs.

les concessions les plus larges et admettons pour l'instant que certains préludes et certaines inventions aient été écrites pour le clavicorde. Il n'en reste pas moins certain que l'instrument favori de Bach, et en vue du quel il composa l'immense partie de son œuvre, a été le clavecin.

CONCLUSION

Je vois le sourire de certains professionnels : " Que nous importe, si Bach a écrit pour le clavecin, ou pour le clavicorde. C'est de la pédanterie !" Pour une personne sale, celui qui se lave les mains, est un pédant. Et puis, que nous importe, disent-ils, si les pièces de Bach sont pour le clavecin ou pour le clavicorde, du moment que, de toute façon, nous les jouons, nous, sur le piano ?

— Même pour une interprétation sur notre piano moderne, il est de toute importance de savoir en vue de quel instrument l'œuvre a été conçue, afin d'obtenir, dans la mesure du possible, les sonorités et les effets qui étaient dans l'intention de l'auteur. Et, à la question que se posaient les grands pianistes, comme par exemple Rubinstein : comment registrer les œuvres Bach ? nous pouvons répondre maintenant.

" Il faut tâcher d'obtenir sur le piano, autant que possible, tous les effets du clavecin." Car on *peut*, à la rigueur, jouer Bach au piano, mais on *doit* le jouer au clavecin. Certains interprètes soignent la virtuosité ; d'autres le sentiment ; mais on fait peu de cas encore du caractère, de l'ambiance, des sonorités particulières et du style de l'époque. La spécialisation n'existe presque pas dans le monde des interprètes et nous sommes réduits aux médecins de village qui soignent toutes les maladies : Scarlatti, Brahms, Cabzon, Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, jusqu'aux auteurs les plus modernes. Mais les temps changeront, ils changent déjà. Tout en reconnaissant la richesse d'un cadre Louis XV, nous nous gardons bien d'en orner un tableau primitif, comme nous ne mettrions pas une gravure du 18e siècle dans un cadre style *sécession*, fût-il même plus beau que les anciens. Tôt ou tard nous sentirons qu'une œuvre musicale ne peut retrouver son véritable caractère et sa véritable beauté que sur l'instrument qui l'a inspirée.

WANDA LANDOWSKA.



PARIS. *Avril.*

Trois ouvrages considérables que Paris n'avait pas encore entendus, nous ont été offerts presque en même temps, de façon à appeler d'intéressantes comparaisons entre les écoles contemporaines d'Italie, d'Allemagne et de France. Une fois encore il est apparu que l'art lui-même admet des frontières, et que si le génie, comme il sied, les passe aisément, il n'en est point de même du simple talent. Je ne vois d'ailleurs aucun inconvénient à ce qu'il en soit ainsi. Ne me faites pas dire pour cela que nous ne devons aucun accueil aux compositeurs étrangers ; j'estime au contraire qu'il est fort utile que nous les connaissions le mieux possible, et que nous offrions un tour d'hospitalité à chacun de ceux qui se sont fait un nom dans leur

4

pays. Mais il ne faut nous demander de les comprendre et de les aimer tout à fait, que s'ils possèdent la puissance de nous imposer leur mentalité et leur sensibilité toutes différentes des nôtres, ou plutôt s'ils nous laissent sentir, au travers de leur humanité particulière, ce qu'ils enferment d'humanité générale. Ils appartiennent alors à la famille universelle, et nous pouvons les adopter. Autrement, efforçons-nous de les apprécier avec justice, accueillons les — quand ils le méritent — avec courtoisie, et ramenons les chez eux, sans leur abandonner chez nous une place dont les nôtres ont besoin, et qu'ils peuvent remplir tout aussi bien, sinon mieux.

Dom Lorenzo Perosi, maître de chapelle du Vatican, est sans doute le plus illustre et le plus autorisé des compositeurs de musique religieuse d'aujourd'hui. Si nous le comparons à certains de ses compatriotes, il nous paraîtra un sérieux et probe musicien ; il nous forcera à reconnaître que l'immonde vérisme n'est pas toute la musique de l'Italie, et que ce pays, qui semble avoir épuisé sa part de beauté et n'être plus, dans une nature inépuisablement belle, que le musée de son miraculeux passé, possède encore des hommes qui ont le respect de leur art et



M. Casella.

même le connaissent un peu. Mais par quel ironie du sort les musiciens italiens qui écrivent de la musique propre, n'écrivent-ils plus que de la musique morte ?

M. Perosi écrit fort proprement : mais il bâtit mal, et n'orchestre, à vrai dire, pas du tout. Ce qui ne serait rien, si du moins on sentait chez lui une pensée forte. Ne parlons point de *Florence*, " suite symphonique " pas symphonique le moins du monde : cela n'est assurément pas son affaire. Mais l'oratorio ou la cantate : *Dies Iste*, œuvre estimable et d'amples proportions, ne montre que la piété superficielle et familière, optimiste et un peu molle, à laquelle s'accoutument les personnes qui vivent à l'abri de la vie dans l'intimité du saint lieu. Je ne discute pas la très sûre sincérité de la foi qui l'inspire : mais c'est de la musique de religieux, plutôt que de la musique vraiment religieuse. Quelques pages sublimes de Palestrina, que M. Vincent d'Indy est venu faire chanter ensuite par les élèves de la *Schola*, ont immédiatement fait sentir la différence. Hélas ! non, M. Perosi n'est pas comme on l'avait annoncé le successeur des Palestrina et des Carissimi. Il semble aussi éloigné du mysticisme ingénuement passionné d'un César Franck — pour ne point parler de la profondeur enthousiaste ou douloureuse du protestant Bach. Il est le premier des maîtres de chapelle de son temps : mais après avoir animé ses œuvres de début d'un sentiment vivace, presque dramatique, il n'écrit plus que cette musique facile et béate qui est spécialement la musique des maîtres de chapelle. Il a du reste sur la plupart d'entre eux l'avantage d'une fraîcheur mélodique parfois plus qu'agréable.

* * *

M. Gustav Mahler est une individualité d'une autre trempe. Il y a longtemps que nous devrions le connaître, et peut-être est-il de ceux qui mériteraient que nous les connussions bien. C'est encore un exemple de la bizarrerie de nos chefs d'orchestre. Tandis que depuis des années tous les ouvrages de M. Richard Strauss prennent place au répertoire de nos concerts, M. Mahler, qui occupe en Allemagne — le théâtre mis à part, pour lequel il n'écrit point — une situation presque égale à celle de M. Strauss, ne peut se révèler à nous que dans des conditions anormales, et ne se révèle qu'avec un ouvrage ancien déjà. Sa deuxième symphonie, en *ut mineur*, appartient à sa " première manière " — un peu moins

révolutionnaire, au fond, qu'elle n'en a l'air — et l'on nous dit qu'il en est à la troisième ! C'est donc de cet ouvrage seulement qu'il convient que nous parlions, en nous gardant de trop généraliser sur la personnalité de l'auteur.

Ce que nous savons, c'est qu'en Autriche et en Allemagne cette personnalité excite des délires d'admiration — dont il nous arrive même des échos un peu effarants — qu'elle rencontre aussi une de ces oppositions méprisantes, haineuses, qui nient plutôt encore qu'elles ne discutent. A Paris, la *deuxième symphonie* a été en somme bien accueillie par le public; parmi les musiciens et les critiques je n'ai pas vu que se soient manifestés de très grands enthousiasmes, mais les témoignages de répulsion n'ont pas manqué. Evidemment M. Mahler n'a pas le savoir faire de M. Strauss. Il me paraît néanmoins plus sympathique. S'il n'a pas le brillant, ni la séduction, ni l'esprit, ni l'incomparable couleur orchestrale de son rival, il n'a pas non plus ce quelque chose d'équivoque, qui frappe et qui inquiète dans presque toutes les compositions de M. Strauss. Il ne flatte aucun de nos bas instincts. Il est nerveux, il n'est pas neurasthénique. Il n'a pas de goût, plutôt qu'il n'a mauvais goût.

M. Casella vous a donné ici même le mois dernier une analyse assez complète de la *deuxième symphonie*. J'avoue qu'il ne m'a point fait comprendre quel lien pouvait s'établir entre les différentes parties. Cet amoncellement de choses prodigieusement disparates, pourtant, l'énormité de l'œuvre et du matériel sonore qu'elle emploie, n'amènent pas autant de trouble ni d'accablement qu'on le pourrait croire. Tout cela s'ordonne avec une clarté aveuglante. La construction est assez rude, comme de blocs juxtaposés, avec des transitions élémentaires, des contrastes gros et faciles ; mais elle est, quoique peu régulière, largement et solidement équilibrée. L'étendue extraordinaire des thèmes, la façon dont M. Mahler, à leurs présentations successives, les varie et les enrichit de figures superposées, empêchent quelquefois qu'on ne discerne du premier coup les lignes de cette construction. Malheureusement l'invention de ces thèmes est en soi d'une extrême insignifiance, volontiers et fâcheusement emphatique. Seul le premier thème du premier morceau sort de la banalité, est vraiment une idée : et ce morceau aussi est, à mon sens, le meilleur de la symphonie, avec une partie du *lied* qui précède le finale. Quant à l'écriture, elle ne dépasse guère les moyens classiques ; et nous serions presque tentés, avec nos habitudes d'oreille, de la trouver trop peu garnie. Toute

cette énorme orchestration n'opère que par grossissement du trait, qui reste simple, souvent sec et dur. Ce grossissement est dosé avec une remarquable sûreté. C'est une orchestration démonstrative, ce n'est pas une orchestration " amusante, " sauf en quelques passages, cependant, du second et du troisième morceau. Le goût des instruments à son indéterminé y est caractéristique. Elle n'a pas la vivacité fluide et frémissante de celle de M. Strauss, mais elle " sort " avec une netteté lumineuse, et les oppositions, gradations, préparations des effets de sonorité sont parfaitement ménagées. Ce qui manque partout en cet ouvrage, c'est la beauté. Il est franc et sain ; il a de la force ; il a par moments de la grâce ; la pensée peut en être vaste et pure, probablement sincère : tout cela pourtant, avec un idéal apocalyptique, reste en quelque sorte terre à terre, sent l'huile, intéresse, mais ne touche pas. L'énergie se soutient mal, s'échappe en cris forcenés, ou retombe à l'apathie d'extases que nous ne nous sentons pas assez convaincus de partager. Le rythme est actif et vigoureux : mais on voit toujours à l'horizon un régiment qui passe, ou la brasserie où l'on danse.

M. Mahler ne prit jamais de leçons de Brückner, c'est entendu : il serait déshonoré, paraît-il, si on le pouvait croire l'élève de ce pauvre vieux. Il n'en est pas moins, avec des goûts et un tempérament en bien des choses opposés, le véritable continuateur de cet autre symphoniste sans mesure. Beaucoup moins wagnérien que lui, beaucoup moins mystique, et plus lucide, je concède qu'il n'ennuie pas comme lui, parce que son écriture est moins touffue, son développement moins scolastique, sa composition mieux pondérée. Mais il lui reste inférieur par l'émotion, par la qualité du sentiment et par l'idée. Peut-être n'obéit-il pas plus que Brückner à un désir intéressé d'étonner. Cet appétit du colossal et du mêlé semble lui être naturel. Et ce n'est en réalité que l'hypertrophie maladive d'un certain sentiment beethovénien, déjà dévié par Berlioz : véritable mégalomanie, qui fait de tous les compositeurs allemands de ce siècle autant de Bismarck, violents, gonflés d'eux-mêmes et sans scrupules. Quant à Schubert, comment a-t-on pu prononcer le nom du plus cordial et du plus spontané des musiciens à propos de cet art brutal et cérébral, où se sent une volonté sans cesse et laborieusement tendue ? Ils se rencontrent dans l'exploitation du *lændler* viennois : voilà tout. Et quelle affectueuse poésie Schubert savait y mettre !

C'est grâce au patronage de la Société des Grandes Auditions que la

symphonie de M. Mahler a pu être jouée aux Concerts Colonne : grâce aux Amis de la Musique aussi. Les Amis en ont partagé les charges, sans que les Grandes Auditions partageassent leur discrétion. Les Amis se sont facilité l'abord de cette œuvre formidable en certaines réunions préliminaires, dont l'organisation était fort intelligente. Ils ont en même temps entendu pour la première fois la *Chorale Mixte de Paris*, qu'ils ont fondée, et qui, sous la direction de M. Gustave Bret, donne déjà les résultats les plus remarquables, promettant de rendre à la musique des services prochains, et les plus efficaces.

* * *

A deux compositeurs qui occupent chacun dans sa patrie une situation depuis longtemps prépondérante, les circonstances ont opposé un jeune Français, qui ne fait que débuter. Sur M. Mariotte et sur les difficultés qui s'élevèrent à popos des deux *Salomé*, je n'ai rien à vous apprendre : les lecteurs de cette revue ont connu l'affaire mieux que personne, puisque c'est grâce à l'heureuse intervention de M. Romain Rolland dans notre *S. I. M.* qu'elle a enfin reçu une solution pacifique. Rien qu'à la défense de son ami, M. Richard Strauss a pu comprendre qu'il se couvrait non seulement d'odieux, mais encore de ridicule, ce qui devait lui être plus sensible. Il a compris aussi qu'au moment de faire représenter sa propre *Salomé* à l'Opéra, un geste sympathique serait particulièrement opportun. Je ne sais pas s'il touche des droits d'auteur à la Gaîté comme il fit à Lyon : mais que nous ayons pu entendre la *Salomé* de M. Mariotte, voilà l'essentiel ; ne parlons plus du reste, qui n'est pas joli.

Pour être tout à fait juste envers la *Salomé* française, il faudrait sans doute oublier la *Salomé* allemande, œuvre éblouissante d'une personnalité la plus audacieuse et la plus dominatrice qui existe dans l'art aujourd'hui. Avouons cependant qu'en face de celle de M. Strauss l'œuvre de M. Mariotte se tient fort bien. D'abord parce que M. Mariotte est un musicien excellent, solide, élevé et délicat, et pas du tout, — M. Rolland a été le premier à le reconnaître — « l'amateur » qu'on pouvait craindre. Ensuite, le sentiment dans lequel les deux partitions ont été conçues est si différent qu'il écarte les comparaisons. M. Strauss, avec une puissance, un éclat, une originalité, avec surtout une intensité de vie extraordinaires — mais d'une vie tout extérieure — a encore exaspéré le

goût exécrable du texte d'Oscar Wilde, ce qu'il présente d'artificiel, d'excentrique et de malsain : et par là, il faut le dire, c'est sa musique qui se maintient dans l'esprit du poème et lui convient évidemment le mieux. Avec tous ses excès de développement et de sonorité, de couleur et d'expression, avec son extrême complication, sa difficulté et sa cruauté, elle est, comme on dit, très représentative des tendances actuelles de l'art allemand : tandis que M. Mariotte offre un bon exemple des qualités de conscience, de mesure et de dignité, dans la forme comme dans la pensée, qui caractérisent la vie profonde de notre école française. Il s'est efforcé de dégager tout ce que le sujet pouvait contenir d'intérieurement humain, et de l'idéaliser. Il y a réussi avec déjà une grande assurance : et un tel début nous apporte plus que des promesses. La partition de *Salomé* date en effet de quelques années ; elle est réellement la première œuvre de M. Mariotte, se rattachant, au travers de l'enseignement de M. d'Indy, aux principes wagnériens. On y a voulu relever aussi l'influence de M. Debussy : elle resterait bien superficielle, et visiblement M. Mariotte écrit avec une sincérité parfaite, sans s'occuper d'imiter personne. Après un beau prélude, dramatique et sombre, les premières scènes se déroulent dans une atmosphère délicieuse. M. Mariotte a donné plus d'importance que M. Strauss au personnage sympathique du jeune Syrien ; il a, en revanche, atténué l'âcre humour des caractères d'Hérode et d'Hérodias, supprimé même toute la dispute avec les Juifs. Il s'est ainsi privé de contrastes nécessaires. Dans la suite de son œuvre, à la monotonie du sentiment s'ajoute celle de l'écriture, uniformément complexe et chargée, d'une instrumentation souvent épaisse et lourde dans le grave; la monotonie encore des tonalités, dont l'ordonnance semble peu raisonnée. En bien des endroits l'idée ne se dégage pas nettement, bien qu'elle ait de l'abondance et du souffle. Constituée généralement par des mélodies assez étendues, dont les fragments les plus significatifs se développent, à l'orchestre ou dans le chant, comme des thèmes individuels, cette idée, si elle n'est pas d'une originalité frappante, est d'une noble et généreuse qualité, dans son dessin et dans son expression. Expression juste et sans mauvaise complaisance à l'effet, comme le mouvement scénique, comme la déclamation, qui s'accorde et s'équilibre à merveille avec la symphonie toujours importante. Et quand arrive la dernière scène; quand avec un cri déchirant et triomphant, Salomé reçoit en ses mains la tête et ploie sous le faix, et qu'on n'entend plus rien qu'un chœur invisible, priant et gémissant à la fois et murmurant toute

l'horreur du monde ; quand elle commence sa lamentation suprême, il n'est plus besoin, en vérité, d'oublier la *Salomé* de M. Strauss. D'une espèce toute différente, et beaucoup plus haute, l'émotion ici n'est pas moins saisissante. Tout n'en appartient qu'à M. Mariotte. Par lui, le spectacle de macabre luxure se purifie en un terrible symbole d'amour et de mort. M. Strauss nous tord le cerveau et les sens, nous pénètre d'on ne sait quel mélange d'horreur délectable et de révoltante volupté : M. Mariotte nous incite aux pensers les plus graves. Il a trouvé en Melle Bréval l'interprète admirable qui de la pensée même sait faire une forme et un chant. C'est un de ces moments où la musique, aux mains d'une grande artiste, ouvre en nous-mêmes d'indéfinissables profondeurs.

*
* *

Le mois dernier a été particulièrement favorable à M. Paul Dukas. Une reprise d'*Ariane et Barbe-Bleue* à l'Opéra Comique a produit sur le public plus d'impression qu'aucune des représentations précédentes. Ceci, non pas seulement parce que le public avait besoin de s'accoutumer aux beautés de cette admirable partition, dont le poème seul a quelque obscurité ; mais surtout parce qu'on a enfin donné au rôle principal une interprète qui a une voix, et qui chante. Le public s'est ainsi aperçu du caractère si généreusement vocal, si simplement émouvant, d'un ouvrage qu'il avait été trop porté jusqu'ici à considérer comme une symphonie accompagnant de précieuses pantomimes. Que n'avons-nous entendu plus tôt Melle Mérentié dans Ariane !

Peu après, M. Paul Dukas a dirigé pour la première fois l'Exercice annuel des élèves du Conservatoire, en qualité de professeur de la classe d'ensemble instrumental, où il a interrompu une trop longue tradition d'indifférents batteurs de mesure. Les applaudissements les plus chaleureux ne se sont pas adressés seulement à sa personne, ni aux exécutions d'un style si original en même temps que si classique qu'il obtenait, mais à une modification essentielle dans l'esprit de l'école. On avait admiré jusqu'ici les qualités de jeunesse, de fraîcheur, d'ardeur de l'orchestre et du chœur composés d'élèves tous bien doués et déjà très exercés. Pour la première fois voici ces qualités au service d'une compréhension profonde de la musique. Et pour la première fois, ces exercices d'ensemble prennent une valeur d'enseignement, et la plus haute ; car c'est, à la place de

l'enseignement du virtuose, celui du musicien, et de son véritable rôle vis à vis de la musique.

C'est une chose bien mince, n'est-ce pas, qu'un cahier de mélodies? C'est une chose qui peut avoir un prix inestimable. La *Chanson d'Eve* de M. Gabriel Fauré, qui vient d'être chantée intégralement pour la première fois par Mme Jeanne Raunay, aura sa place dans notre admiration à côté de la célèbre *Bonne Chanson.* Vous savez avec quel goût intelligent et quelle fine sensibilité M. Fauré sait, tout en restant si bien lui-même, renouveler son inspiration et son style selon les différents poètes qu'il interprète. Ses nouvelles mélodies ne ressemblent à aucune de celles qu'il écrivit auparavant. Elles ont une simplicité surprenante, et n'en sont point pour cela moins subtilement belles, et riches de nuances et de sens. L'émerveillement candide d'une âme neuve, infiniment délicate, devant la révélation du monde, s'y épanche avec une sérénité tendre, une pureté, une pudeur intimement émouvantes.

Et les grandes sociétés de concerts ont l'une après l'autre terminé leur campagne. Au Châtelet, une magnifique exécution des *Béatitudes* a été l'occasion de témoigner à M. Gabriel Pierné la joie et la confiance unanimes avec lesquelles on le voit définitivement désigné à la lourde succession d'Edouard Colonne. Nul autre ne pouvait ni ne devait la recueillir aujourd'hui. Dans un tel poste un musicien de ce caractère, de cette culture et de ce goût peut faire, outre de si belles choses, tant de bien.

La féconde saison de la Société Bach, dont je vous avais annoncé la clôture, le mois dernier, avec un peu trop de hâte, a pris fin par la première audition de trois cantates d'un même sentiment mystique : des cantates d'une beauté parfaite, où le temps n'a pas fait ressortir une tache, où l'idée de la mort se pare d'une douceur indicible. Mme Philippi leur a prêté l'idéale pureté de son style et de sa voix ; et M. Gustave Bret a su donner à l'exécution des chœurs et de l'orchestre l'émotion confiante, la sonorité pieusement contenue qu'il fallait. N'oublions pas quel collaborateur est pour lui M. Albert Schweitzer dans cette partie capitale de l'orgue, qui paraît effacée à l'auditeur, mais qui soutient, équilibre, nuance, relie tout l'ensemble ; qui est comme l'âme même du Maître revenant au milieu de ses créatures pour les guider discrètement et les affermir.

Gaston Carraud.

LETTRE DE SUISSE

Pâques est déjà passé. Les concerts, l'un après l'autre, ferment leurs portes. Les orchestres quittent leurs estrades pour se répandre dans les jardins, où ils rejoindront le beau temps mais n'emmèneront guère la Musique. Pour elle, la saison est finie. Une saison abondante et qui montre la place toujours plus essentielle que chez nous comme ailleurs, la vie musicale prend dans la vie, tout court. Un nom en ressort, souvent et partout répété cet hiver, celui du compositeur et chef d'orchestre Ernest Bloch, lancé dans l'action après quelques années de recueillement fécond. Un théâtre de musique semble s'être ajouté aux éléments dont on pouvait jusqu'ici signaler l'activité: l'Opéra de Genève, laissé longtemps en des mains malhabiles, accuse de grands progrès, grâce aux efforts d'un directeur et d'un chef d'orchestre aussi consciencieux qu'intelligents. Le cortège habituel des artistes itinérants a passé ; mais il y faut signaler une physionomie nouvelle, accueillie de façon vraiment triomphale et placée tout de suite au premier rang: Ricardo Vinès. Enfin, dans chacune de nos petites villes, les éléments essentiels de notre vie musicale se sont appliqués à leur tâche.

A cet égard, il faut mentionner, à Genève, les auditions du *Chant Sacré*, sous la direction de M. Otto Barblan, du quatuor Berber, et surtout les Concerts d'abonnement. Ces deux dernières associations avaient inscrit à leur programme, la première : la série intégrale des quatuors de Beethoven ; la seconde : celle des symphonies. En même temps, le théâtre jouait le Beethoven de René Fauchois. Vous voyez que la fièvre beethovenienne règne là comme un peu partout. Et sans doute il y a des enthousiasmes moins justifiés. Mais dans cette admiration un peu exclusive d'un maître, fût-il le plus grand, n'y a-t-il pas une grande injustice pour les autres?

Les Concerts d'Abonnement, dirigés par M. Stavenhagen, sont à Genève, une des plus importantes manifestations musicales, en raison de leur valeur propre d'abord mais plus encore, parce qu'à leurs dix seules auditions se réduit la part de la musique symphonique dans la saison genèvoise. C'est un fait singulier que cette ville, si développée à d'autres égards, n'ait pas éprouvé le besoin de concerts symphoniques plus

fréquents. C'est un fait regrettable, aussi, au point de vue de l'éducation du public, qui manque d'accoutumance, d'éléments de comparaison, et pour qui chaque morceau des concerts d'abonnement prend une importance démesurée.

Un caractère non moins curieux de la vie musicale genèvoise est le germanisme, qui non-seulement s'y maintient mais s'y accuse. Plus encore que l'activité de M. Stavenhagen, la nomination comme profes-



M. ERNEST BLOCH

seur supérieur de violon au Conservatoire, de M. Berber en remplacement de M. Marteau en a été un indice. Quant à M. Stavenhagen, il est un représentant typique de ces musiciens modernes que l'on rencontre dans les grands centres allemands, et qui ne semblent sentir que le côté extérieur de la musique : sonorité, valeur dramatique ou pittoresque. Ils ont le sens du mouvement ou de la dynamique, nullement celui du rythme. Et s'ils comprennent médiocrement la musique contemporaine

qui n'est pas allemande, ils me paraissent méconnaître plus encore leur art classique, celui de Mozart ou de Beethoven : Wagner lui-même, s'il revenait, aurait sans doute souvent à répéter la leçon qu'il infligeait à ce chef de musique militaire qui avait dirigé devant lui, sans souci de sa pensée, la marche de Tannhaüser.

Je m'empresse, d'ailleurs, de répéter ce que j'ai déjà écrit ici-même, que si le sentiment musical de M. Stavenhagen me semble fort médiocre, ses qualités techniques, par contre, sont absolument remarquables. Ses concerts sont toujours préparés avec un soin, un souci des moindres détails, une sûreté étonnante. Ses programmes mêmes sont aussi copieux, aussi intéressants qu'on peut le désirer. Ils ont fait connaître entr' autres trois œuvres suisses nouvelles : la *Symphonie* en *ut dièze* mineur d'Ernest Bloch, le *Poème* pour violon et orchestre de Jacques Dalcroze, et *la Trompette de Zirka*, pour baryton et orchestre de J. Lauber. Je n'ai entendu que la première de ces œuvres, qui date je crois d'une huitaine d'années et que son auteur écrivit, tout jeune, en sortant de ses études. Il n'y faut donc chercher ni grande condensation de la pensée, ni technique définitive. Mais toutes les qualités de la jeunesse, fraîcheur, abondance, fougue, cette Symphonie les a, et avec elles une profondeur de sentiments et une maîtrise des éléments expressifs surprenantes. Une personnalité très forte y perce déjà, notamment dans un *Scherzo* d'un fantastique génial. Il y a bien peu de symphonies modernes qui aient, avec la même spontanéité, la richesse de celle-là.

Tandis que M. Stavenhagen exécutait, avec une conscience digne de tous éloges la *Symphonie* en *ut dièze* d'Ernest Bloch, celui-ci dirigeait à Lausanne ses deux poèmes pour orchestre : *Hiver-Printemps*, qui sont à leur manière, — laquelle est bien différente de celle de la Symphonie, — deux petites merveilles de poésie et de couleur. L'orchestre symphonique de Lausanne était en effet, dirigé cet hiver, pour les concerts d'abonnement par M. Ernest Bloch, et pour les autres grands concerts, par M. Carl Ehrenberg. Cette organisation était nécessitée par les besoins d'un nouveau, inutile et malencontreux Casino, qui a déjà eu sur l'orchestre et les musiciens les contre-coups les plus fâcheux, et qui en aura encore, s'il n'anéantit pas complètement une vie musicale jusqu'ici florissante. Le récit de ses méfaits, comme de l'impéritie de ses administrateurs m'entraînerait d'ailleurs trop loin. M. Ehrenberg, qui a plus d'un trait commun avec M. Stavenhagen, et qui est un bon technicien de

l'orchestre, a fait ce qu'il a pu — bien qu'avec quelque maladresse — pour accomplir une tâche difficile. Quant à M. Ernest Bloch, il a fait produire, à ses concerts, et avec de faibles moyens, — un petit orchestre et peu de temps — un rendement artistique considérable et d'autant plus étonnant qu'il débutait dans la carrière.

Ses programmes abondaient en premières auditions ; ils étaient d'une variété s'exerçant autant dans l'espace, si je puis dire, que dans le temps. Et pour les réaliser, pour rendre justice à chacune de ces œuvres si différentes, il a fallu une volonté opiniâtre jointe à cette intelligence musicale si rapide et si perspicace, qui caractérise le jeune musicien suisse.

***

A Montreux, M. de Lacerda continue sa belle tâche, dont je vous ai entretenu l'an dernier. Il compose toujours ces programmes, dont M. G. Humbert dit qu'ils sont " d'un équilibre parfait, d'un éclectisme de bon aloi qui a sa source certaine, non seulement dans le goût affiné, mais aussi dans l'érudition de leur auteur. " Mais je crois plus admirable encore que la composition des programmes, leur interprétation. Une interprétation dictée par l'instinct rythmique le plus profond que je connaisse. Et la rythmique n'est-elle pas la clef même de l'interprétation, la vertu qui comporte toutes les autres, qui permet de dégager les grandes lignes de la musique tout en insufflant la vie aux moindres détails, qui aère les polyphonies et donne à l'auditeur cette impression si saine de la liberté de toutes les parties d'une œuvre et en même temps de leur dépendance, de leur équilibre nécessaire.

Si j'ajoute qu'à ses qualités d'interprète, M. de Lacerda joint celles d'un chef d'autorité et d'un technicien consommé, on comprendra que je le place à côté des chefs d'orchestre les plus éminents que compte le monde musical d'aujourd'hui. Je n'ai pas la joie de voir cette opinion partagée par ce grand artiste dont la musique française déplore la retraite forcée : M. Henri Duparc. L'auteur de l'immortelle *Phidylé* est un assidu des concerts de Lacerda et a trouvé, dans la joie qu'ils lui communiquent, la force de reprendre la plume. Reprenant une vieille esquisse oubliée, il en tira une élégie pour orchestre, charmante de poésie et de couleur, et d'un

sentiment, intense, intitulée *Aux Etoiles*. Sa première audition, qui vient d'avoir lieu, a été une fête pour l'auteur, le chef à qui elle est dédiée, et les musiciens.

E. Ansermet.



M. CARL EHRENBERG



HET MUSIEKLEVEN IN NEDERLAND IN DE 18de EEUW, PAR D. F. SCHEURLEER, deux vol. in 4°, illustrés de 200 gravures. La Haye, librairie Martin Nijhoff 1909.

Le plus savant des musicographes hollandais, M. Scheurleer, avait publié autrefois un petit livre, tout bourré de documents curieux, sur le séjour de la famille Mozart aux Pays-Bas en 1765: offrant là à ses confrères des autres pays un précieux exemple que personne d'entre eux, jusqu'ici, ne s'est malheureusement avisé de suivre. Car l'entreprise serait à la fois infiniment intéressante et sinon facile, du moins tout à fait possible, de reconstituer exactement les faits musicaux les plus intéressants qui se sont produits, par exemple à Paris et à Londres, pendant que le petit Mozart demeurait dans ces deux villes avec ses parents. Pour ce qui est de Paris, en particulier, toutes les œuvres composées par l'enfant aussi bien pendant son séjour chez nous que les années suivantes prouvent, de la façon la plus certaine, que la musique française, qu'il a entendue ou jouée, a exercé sur lui une influence très profonde et durable. Non seulement ses deux dernières sonates parisiennes dérivent tout droit des sonates de Schobert : plus tard encore, après son retour en Allemagne, nous retrouvons la trace évidentes de l'art de Rameau, et surtout de nos rondes et ariettes françaises, dans un grand nombre de ses compositions. Et c'est assez dire combien il serait désirable que quelqu'un prît la peine de rechercher ce qu'ont pu être au juste les œuvres françaises qui, en 1763 et 1764 comme en 1766, ont ainsi contribué à la formation musicale du petit garçon. Sans compter que les lettres de Léopold Mozart à ses amis salzburgeois les Hagenauer, au lieu d'être invariablement traduites et retraduites comme elles l'ont été, mériteraient d'être interprétées à l'aide des journaux et d'autres documents contemporains, ce qui leur permettrait de nous renseigner beaucoup plus complètement sur le détail de l'existence menée par la famille Mozart à Paris et à Versailles, — ces deux villes où l'enfant a éprouvé ses premières impressions personnelles un peu vives, en même temps qu'il s'initiait, pour la première fois, à un mouvement musical bien défini. Voilà un sujet que je ne saurais trop recommander à l'attention de nos jeunes musicographes, faute d'oser espérer que le plus parfait de leurs maîtres et modèles, Mlle M. Brenet, veuille enfin se décider, quelque jour, à aborder elle-même ce sujet, dont personne au monde ne pourrait mieux qu'elle recueillir et animer tous les éléments.

Ce que nul n'a tenté jusqu'à présent pour les séjours de Mozart à Paris et à Londres, en tout cas, M. Scheurleer l'a fait jadis pour le séjour en Hollande ; et je ne puis assez dire quelle

source précieuse d'instruction et de divertissement tous les admirateurs de Mozart ont trouvée dans l'admirable petit volume où ce savant homme s'est plu à commenter les lettres hollandaises de Léopold Mozart, de manière à nous révéler, tout ensemble, ce qu'a été la vie privée de l'enfant pendant ces quelques mois et tout ce que l'atmosphère musicale de la Hollande a eu à lui enseigner d'un peu mémorable. Grâce à lui cette étape, relativement l'une des moins importantes, du grand voyage des musiciens salzbourgeois, est pour nous la mieux connue et, jusqu'ici, la plus intéressante. Nous savons de quels spectacles se sont nourris les yeux et le cœur de Mozart, quel aspect lui ont présenté les rues et les places où il s'est promené avec ses parents; nous assistons avec lui à ces fêtes de La Haye dont les moindres détails ont dû l'amuser merveilleusement, depuis les somptueux cortèges défilant à travers la ville jusqu'aux illuminations et feux d'artifice de la soirée. Et puis nous prenons part, aussi, à ses émotions de musicien, soit que nous l'écoutions exécuter ses sonates à la cour de La Haye ou que nous déchiffrions, par dessus son épaule, le nouveau recueil gravé des sonates de Graf, après quoi nous le suivons dans un des théâtres où sa petite âme ingénue se régale des ariettes, langoureuses ou badines, de nos compositeurs d'opéras-comiques français. Et il n'y a pas jusqu'à l'iconographie de Mozart que M. Scheurleer n'ait heureusement enrichie, dès ce petit livre de naguère, en nous y offrant une reproduction du portrait de l'enfant-prodige qu'a peint à La Haye, en 1766, le maître hollandais Van der Smissen.

Aussi un ouvrage tel que celui-là ne pouvait-il manquer d'être réimprimé, avec les corrections ou additions que l'auteur, depuis vingt ans, devait certainement avoir trouvé à y faire. Mais j'avoue que, tout en désirant cette réimpression, je ne m'attendais pas à la forme, vraiment merveilleuse, que vient de lui donner M. Scheurleer. Non content de remettre au point, presque de page en page, son texte original, avec une foule de documents nouveaux des plus instructifs, il a encore transformé le modeste petit volume ancien en deux grands in-quarto de l'apparence la plus somptueuse, et littéralement remplis d'images admirables ou charmantes images qui, à elles seules, suffiraient pour nous faire connaître et aimer la vie musicale hollandaise des environs de 1765. Impossible de rêver un enchantement comparable à la lecture de ce pittoresque récit de quelques mois de l'enfance de Mozart parmi cette floraison ininterrompue de paysages ou de vues de maisons anciennes, de portraits de Mozart lui-même et de tous les musiciens qu'il a pu rencontrer dans les Pays-Bas, et puis d'exquises gravures représentant des décors d'opéras ou encore de ces scènes musicales tout intimes où se reconnaît l'aimable inspiration familière de la race des Terbourg et des Gérard Dou. Et nous lisons et nous admirons, avec un profond sentiment de reconnaissance pour l'auteur à qui nous devons, nous aussi, une délicieuse fête des yeux et de l'esprit. Mais, pourquoi faut-il que, malgré nous, une ombre de mélancolie vienne se mêler en nous au plaisir délicat que nous ressentons ? Car nous ne pouvons nous défendre de songer que nous aurions beaucoup plus de droit que les Hollandais à posséder un admirable ouvrage tel que celui-là, je veux dire un ouvrage qui nous entretînt du séjour de Mozart dans notre pays, de la même façon que celui-là nous raconte un autre séjour dont l'intérêt pour nous est beaucoup moins proche. Qui donc voudra enfin nous offrir cet ouvrage nécessaire, et quand donc pourrons-nous, parmi une floraison d'images tirées du répertoire incomparable de notre gravure française du XVIIIe siècle, revivre les mémorables semaines passées jadis par le petit Mozart à l'Hôtel de Beauvais et chez l'odieux Grimm ?

T. W.

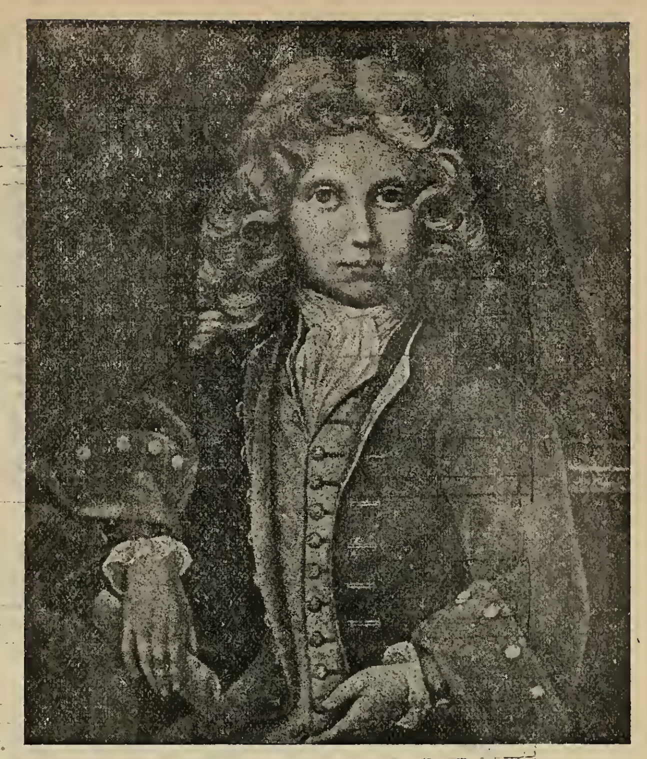
SCHEUERLEER

HET

MUZIEKLEVEN

IN

NEDERLAND



PORTRAIT DE MOZART

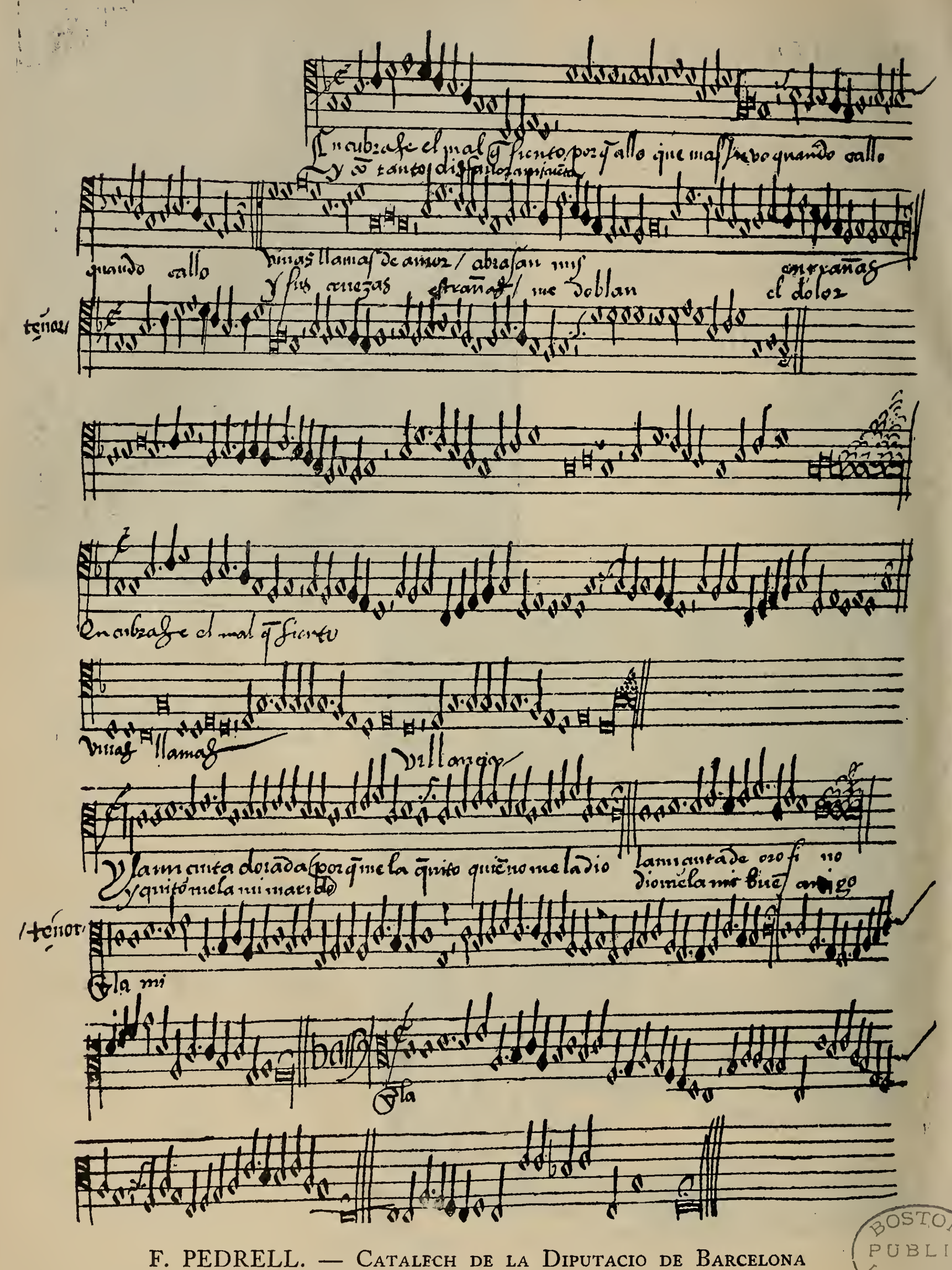


LA HAYE

M. NIJHOF

2 vol. in-fol. de 432 pages

22 florins 50



F. PEDRELL. — CATALECH DE LA DIPUTACIO DE BARCELONA

Facsimilé d'un manuscrit. Vol. II. p. 160.

PEDRELL (Felip.) — *Catalech de la Biblioteca musical de la Diputacio de Barcelona.* (Barcelona 1908-1909, Deux vol. in fol. de 330 + 382 pp.)

Décidément, la bibliographie est en veine de somptuosité. Les deux volumes de catalogue que le maître Pedrell vient de terminer, resteront comme des monuments de bibliophilie, dans ce genre un peu austère qui s'adresse à un public choisi. Jamais, je crois, la description des œuvres n'a été poussée plus loin. Telle ananlyse (voir par ex. I N° 45) comprend douze pages de texte minuscules et plusieurs morceaux de musique. En outre de très beaux facsimilés, des reproductions en tous genres, des textes musicaux, des gravures documentaires etc... donnent à cet ouvrage l'aspect le plus luxueux.

Ainsi présentée la bibliothèque du "*Palau de la Diputacio*" a quelque chose de très imposant. Elle avait été formée par un érudit Don Juan Carreras (1828-1900) qui collectionnait au bon moment, et dont la Ville de Barcelone ne voulut pas laisser disperser le trésor musical. L'intérêt de ce fonds est naturellement la foule d'ouvrage espagnols imprimés ou manuscrits qui s'y rencontrent.

Pourtant une remarque. L'inventaire dressé par M. Pedrell est méthodique. Je ne cesserai de préférer l'ordre alphabétique à tout autre. Et ces deux volumes, malgré tous leurs mérites, ne font que confirmer ma conviction. Tous les classements méthodiques portent en eux-mêmes des germes de confusion. Qu'on les relègue dans des tables aussi complètes que possibles, mais qu'on laisse les noms d'auteurs dans le corps même de l'inventaire. Ici surtout où la bibliophilie et la curiosité historique entendent se réserver un rôle important, la tâche du bibliographe et celle du chercheur se trouvent singulièrement compliquées par ces préoccupations de méthodes. N'importe l'ouvrage rendra de grands services et toute ville d'Espagne devrait posséder son Pedrell attentif et documenté. J. E.

DEUX CATALOGUES. — Je voudrais faire ici une remarque qui relève de la bibliomanie. J'ai reçu en même temps deux catalogues, l'un allemand de M. C. Boerner à Leipzig, l'autre de M. N. à Paris, tous deux consacrés à l'annonce de choses précieuses, et la comparaison de ces deux brochures a couvert de confusion mon amour propre de Français. L'ouvrage allemand d'une présentation sobre, décorative, d'une mise au point typographique achevée, d'une perfection absolue dans son iconographie, dans le choix de son papier, surprend et ravit tout amateur de livre. Le petit volume français, recouvert d'un papier criard, orné de vignettes surannées, parsemé d'une typographie incertaine et hybride montre bien à quel point patrons et ouvriers ont perdu chez nous le sens du bel ouvrage. Et je saisis cette occasion de protester, parce que c'est ici, dans une production commerciale, dans une œuvre de publicité, que se revèlent les mentalités de nos imprimeurs. Certes, si vous allez chez X. ou Z. (qui sont Italiens d'ailleurs) pour y faire éditer un volume à deux cents francs l'exemplaire, vous obtiendrez quelque chose présentable, mais ce sera par exception, et parceque vous aurez à faire à un artiste. Mais dès que vous tombez dans le courant, dès que vous vous en rapportez au Français, le mauvais goût est là. Alors que les moindres réclames de Munich ou de Berlin donnent l'impression d'une culture vigoureuse, prospère, qui marche vers un style et qui est heureuse, joyeuse de poursuivre cet idéal de plus en plus précis, les productions françaises, celles qui demandent de l'initiative et de la créations apparaissent de plus en plus pauvres et indifférentes. On sent très bien que ceux qui le, conçoivent n'ont aucun intérêt à ce qu'ils font, et que le travail est pour eux une gêne dont ils cherchent à se libérer au plus vite. Le catalogue de musique est peu de chose, personne

n'y fait attention, mais dans son petit coin il signifie quelque chose. Il indique à quel point la masse populaire chez nous est préoccupée d'autre chose que du souci de la Beauté.

J. E.

NICOLAS FINDEISEN, *Histoire de la Section Pétersbourgeoise de la Société Impériale Musicale Russe.* (*Pétersbourg* 1909-8°). — Dans sa dernière correspondance de St. Pétersbourg, M. Findeisen nous a, en quelques mots, retracé l'histoire de cette Société Musicale Impériale Russe, qui a été, pour ainsi dire, le berceau de toute la vie musicale du pays. Le livre que le distingué musicographe Russe vient de consacrer à ce sujet, à l'occasion du 50e anniversaire de la Société, fêté avec éclat au mois de Janvier dernier, est des plus instructifs. C'est l'histoire même de la musique Russe moderne, et, en plus des silhouettes brièvement esquissées des principaux compositeurs, virtuoses et professeurs, dont l'existence fut intimement liée à celle de la Société.

C'est à Antoine Rubinstein que la Russie doit — entre autres — la fondation d'abord et, ensuite, l'heureux développement de la Société Musicale Russe. Car Rubinstein n'était pas un seulement grand Musicien ; ce fut aussi un homme d'action, doué d'une volonté de fer et d'une persévérance remarquable, qualités, qui lui permirent de triompher des préjugés des uns, du mauvais vouloir des autres. A cette époque — vers 1850 — la situation sociale des musiciens professionels n'était guère enviable en Russie et ceux-ci était presque hors la loi, puisque seuls les artistes des théâtres impériaux et quelques rares professeurs jouissaient de droits civiques. Cet état de choses cessa presque en même temps que fut fondée la Société, grâce aux démarches laborieuses de Rubinstein, secondé fort utilement par la Grande Duchesse Hélène — véritable ange-gardien de la Société Musicale. Ce puissant patronage valut à la Société, l'attention de la Cour ; désormais ses jours furent assurés et, rapidement, elle s'épanouit. Dès 1862 fut fondé, par les soins de la Société, le Conservatoire de St. Pétersbourg et, bientôt après, celui de Moscou ; ces deux Etablissements jouissaient des larges subsides de la cassette impériale, toujours grâce à l'entremise puissante et éclairée de la Grande Duchesse Hélène. Antoine Rubinstein fut le premier directeur du Conservatoire de St. Pétersbourg et s'adonna à cette lourde tâche avec un admirable dévouement et une énergie vraiment étonnante. Cependant de graves désaccords ne tardèrent pas à surgir entre le maître et certains professeurs, et, en 1867, Rubinstein abandonna la direction du Conservatoire qui passa entre les mains de M. N. Zaremba. En même temps A. S. Dargomijsky fut nommé président de la Société Musicale Russe et Balakirew directeur des Concerts Symphoniques. Depuis ces hautes fonctions changèrent souvent de mains et furent, entre autres, occupées par G. Nepravnik, César Cui, K. Davydov, A. Glazounov (actuellement encore directeur du Conservatoire de St. Pétersbourg), L. Auer, W. Safonov, I. Johansen, etc. En dépit de quelques querelles intestines, l'existence de la Société Musicale Russe et du Conservatoire, s'écoula ininterrompue et heureuse jusqu'en 1905, où elle fut sérieusement troublée par l'agitation révolutionnaire et l'état de malaise général qui régnait à cette époque dans le pays entier. Ce n'est qu'en 1908 que la vie normale reprit et le 500e concert eut lieu sous la direction de M. Glazounov. Cette même année fut assombrie par la mort de Rimsky Korsakov, vénérable doyen des professeurs du Conservatoire et compositeur illustre.

L'ouvrage M. Findeisen abonde en détails qu'il serait impossible de reproduire ici, en entier, et qui sont des plus instructifs ; nous ne pouvons qu'engager vivement tous ceux qui s'intéressent tant soit peu à la musique Russe de lire l'histoire de la Sté Musicale Russe.

Vieux papiers et souvenirs musicaux (*Ibid.* 3 *vol. in*-8°) du même auteur ne sont pas qu'intéressants ; c'est un ouvrage charmant, conçu dans une forme, à la fois instructive et légère et où l'on trouve, également une foule de détails aussi curieux qu'inédits. C'est l'histoire de la musique Russe depuis ses origines (commencement du 18e siècle) ; nous y trouvons la biographie de tous ceux qui directement ou indirectement, ont contribué à l'implantation et au développement de cette nouvelle forme d'art en Russie. C'étaient, pour le plupart, des étrangers : des Italiens, comme Giuseppe Sarti, Vincent Martin, Juan Paesiello, des Allemands, comme Johann Marech (inventeur du fameux orchestre de cors), Jacob von Stellin, etc. — Très intéressantes égalements certaines silhouettes russes, notamment celle du prince Odoïewsky, mécène généreux et musicien consommé; correspondance de celui-ci avec A. Lwon et A. Siérow. De plus, grand nombre de dessins très amusants et même des caricatures de l'époque ou plutôt de plusieurs époques ne font que rehausser l'intérêt, très vif, que procure la lecture de ces Vieux souvenirs musicaux.

J. P. L.

UNE DECOUVERTE. — Notre collègue M. H. Prunières vient de retrouver à l'église S. Maria in Via Lata, à Roma, le tombeau de Luigi Rossi. Cette découverte permet de fixer définitivement la date de la mort de Rossi au 19 février 1653.

MISE AU POINT.

Comme suite et complément à sa communication sur la restauration grégorienne, notre collègue A. Gastoué nous envoie les notes suivantes, puisées à source authentique, touchant les premières années de la *Paléographie musicale* des bénédictins de Solesmes :

"C'est en 1888 que l'idée de Dom Mocquereau, de fonder une publication régulière reproduisant par la phototypie quelques-uns des principaux manuscrits anciens, fut lancée. Le but, alors, était simplement de mieux faire connaître les bases de la restauration grégorienne. Le *Liber Gradualis*, qui avait déjà donné les premiers résultats, allait ainsi être muni de ses pièces justificatives. Dom Pothier rédigea le plan de l'œuvre ; ce plan de publication fut inséré par divers journaux et revues catholiques. (Cf. la *Bibliographie des Bénédictins de France*, par Dom Cabrol, dont la 1re édition est de 1889). Dom Mocquereau devait être le principal rédacteur, sous la haute direction de Dom Pothier. (Voir l'étude de D. Choisnard, *Revue du chant grégorien*, IV, 140). Le premier tome comprend, dans la partie rédaction : 1° une introduction générale et une explication des planches, écrites par Dom Mocquereau, avec, tout naturellement la collaboration de Dom Pothier qui revit le tout, en y apportant les modifications nécessaires ; 2° l'histoire de la bibliothèque de St. Gall, par Dom Cabrol ; 3° la description du MS. 339, par Dom Cagin. La partie phototypique comprend la reproduction de ce même MS., choisi à Saint Gall même, par Dom Pothier, de concert avec Dom Mocquereau. Les autres planches de ce tome, celles des tomes II et III furent principalement choisies par Dom Pothier. Le second tome fut surtout rédigé par Dom Pothier, (entre autres la remarquable notice du *Gregorius Praesul)*, avec la collaboration de Dom Mocquereau, il confia à celui-ci et à Dom Delpech le soin d'en dresser les tableaux annexes, dont lui-même avait, près de vingt ans auparavant, établi les originaux. Dom Pothier quitta l'abbaye de Solesmes pour devenir

prieur de Ligugé, monastère de la même congrégation, au moment de la rédaction du tome troisième qu'il avait commencé; plusieurs remaniements furent alors faits, et certaines feuilles tirées à nouveau, avec une rédaction différente. Dom Mocquereau assuma seul, dès lors, la direction complète de la publication. "



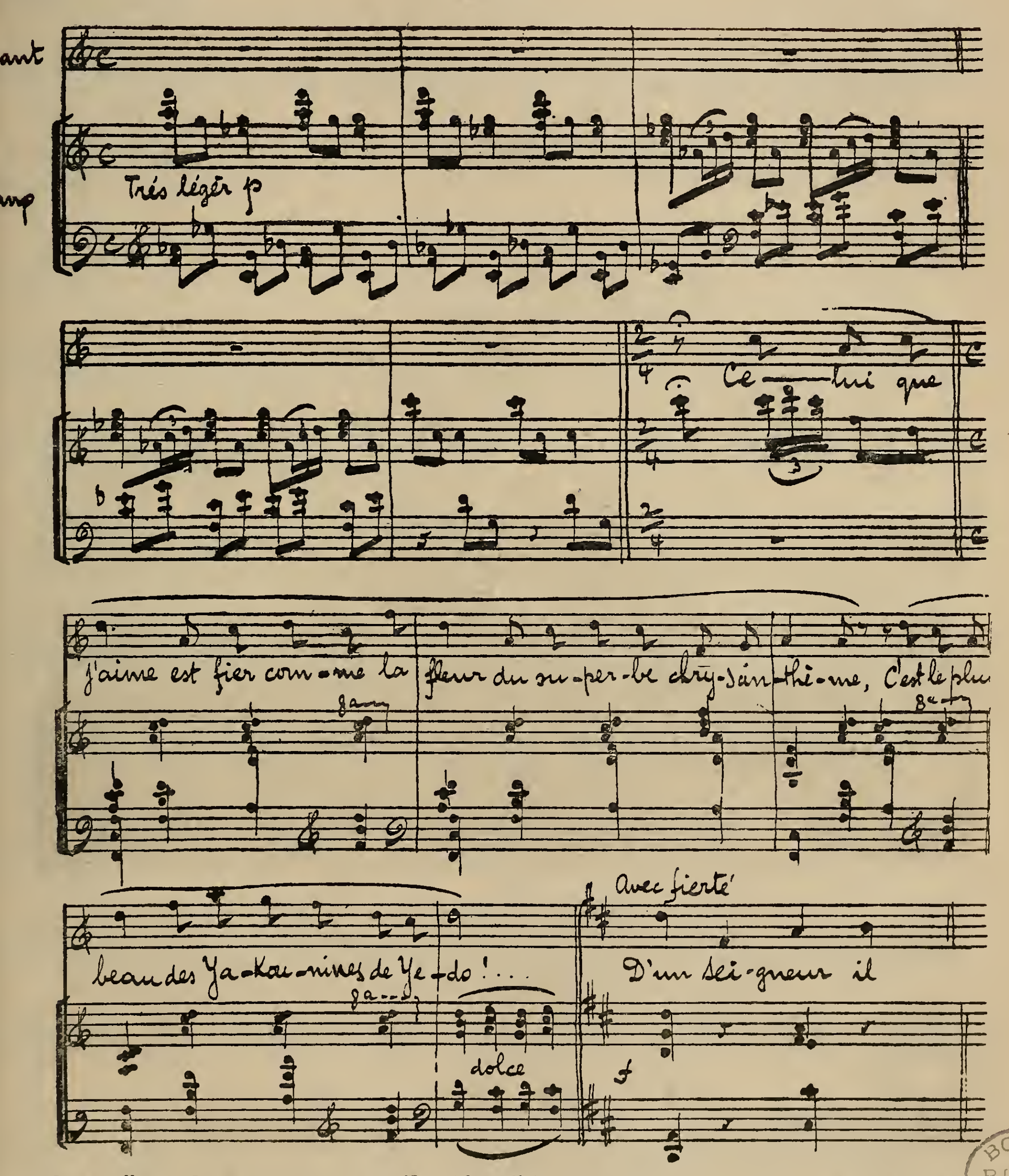
LE YAKOUNINE

Paroles de L. Métivet
Musique de G. Knosp

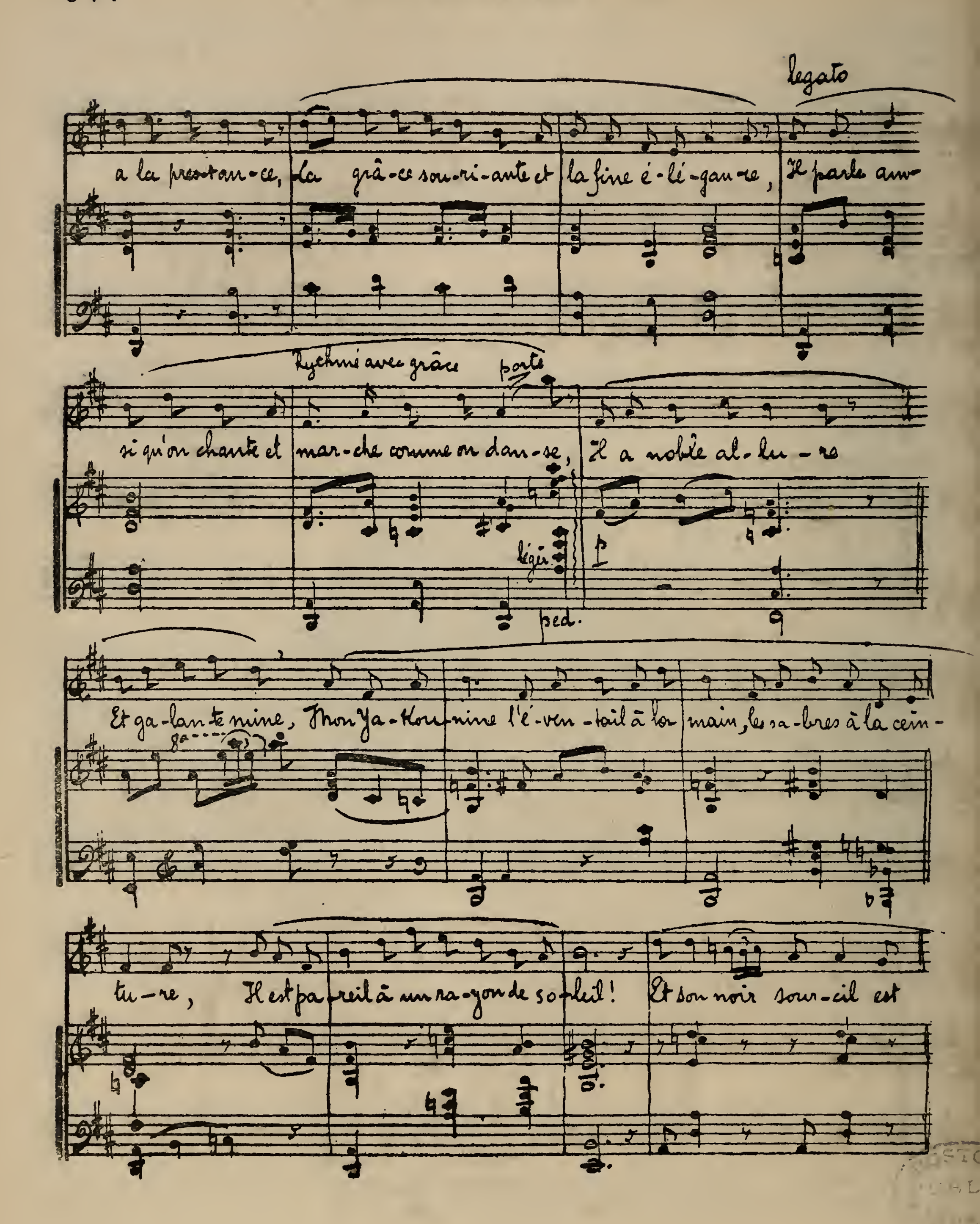
Drame musical en un acte

(Air d'Izanami)

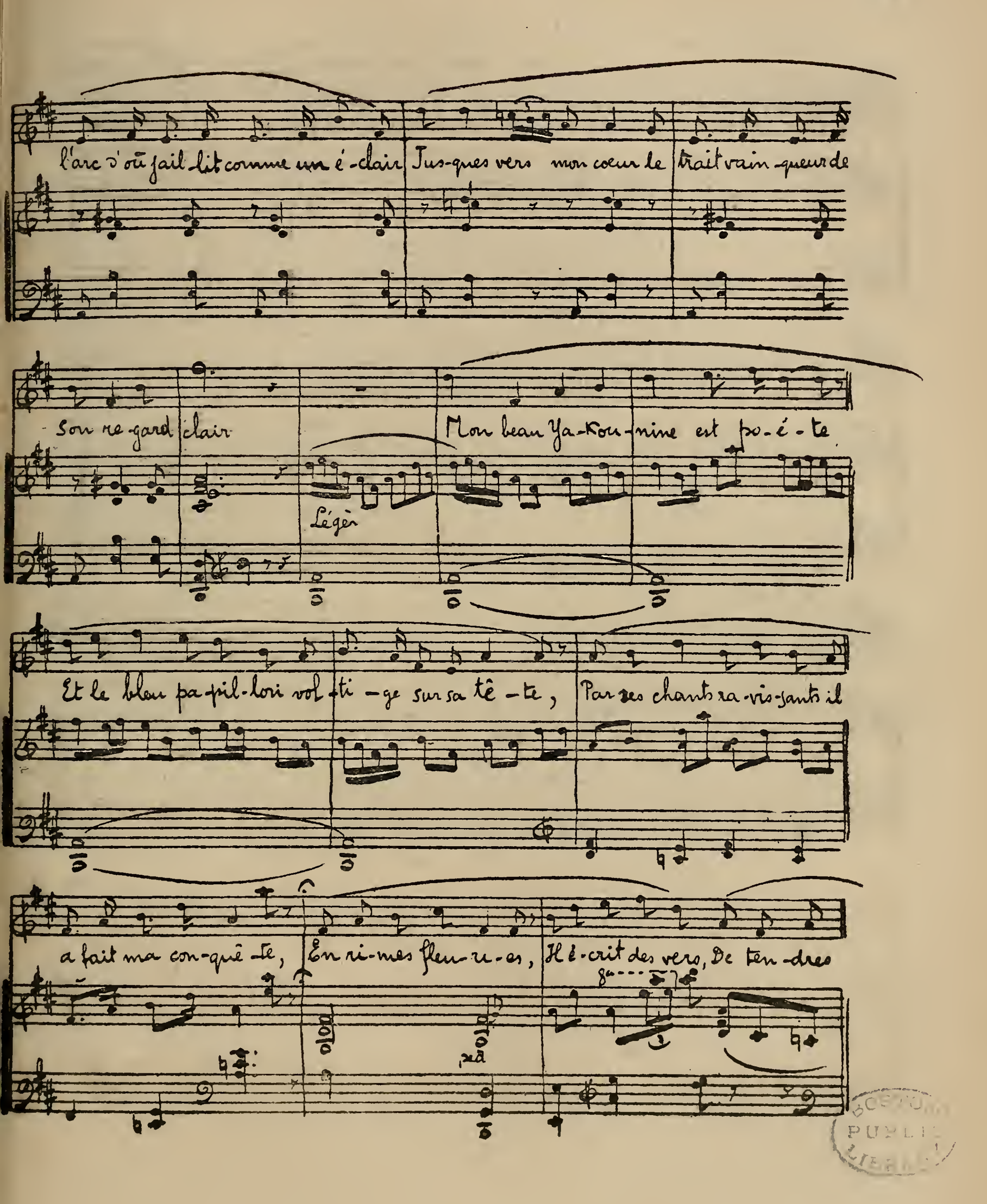
A M. Louis Laloy



Notre collègue G. Knosp vient d'écrire avec la collaboration de M. L. Métivet, un acte japonais "Le Yakounine" dont nous sommes heureux de détacher le morceau suivant.



legato
a la prestan-ce, La grâ-ce sou-ri-ante et la fine é-lé-gan-ce, Il parle ain-
Rythmé avec grâce
porte
si qu'on chante et mar-che comme on dan-se, Il a noble al-lu-re
léger
p
ped.
Et ga-lan-te mine, Mon Ya-Kou-nine l'é-ven-tail à la main, les sa-bres à la cein-
8a
tu-re, Il est pa-reil à un ra-yon de so-leil! Et son noir sour-cil est


l'arc d'où jaillit comme un é-clair Jus-ques vers mon cœur le trait vain-queur de
-son re-gard clair
Légèr
Mon beau Ya-kou-nine est po-é-te
Et le bleu pa-pil-lon vol-ti-ge sur sa tê-te,
Par ses chants ra-vis-sants il
a fait ma con-quê-te,
En ri-mes fleu-ri-es,
Il é-crit des vers, De ten-dres



vers sur d'har-mo-ni-eux airs pour ber-cer ma rê-ve-ri-e C'est le plus
beau des po-è-tes de Ye-do! Ainsi que la fleur du chry-san-
thème Il est su-perbe et fier Ce-lui que j'ai-me!
mf
con bri:.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. le comte Gaston Chandon de Briailles.

VICE-PRÉSIDENTS

M. le prince A. d'Arenberg, *de l'Institut.*
M. Louis Barthou, *député, ministre de la justice.*
M. Gustave Berly, *banquier.*
M. Adolphe Brisson, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. Leo Sachs.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. Gustave Bret.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. Ecorcheville, *docteur ès-lettres.*

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. Pasquier.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme Alexandre André.
Mme la comtesse René de Béarn.
M. André Bénac, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. Léon Bourgeois, *sénateur, ancien ministre.*
M. Franz Custot.
Mme Michel Ephrussi.
M. Georges Gaiffe.
M. Fernand Halphen.
Mme la vicomtesse d'Harcourt.
Mme la comtesse d'Haussonville.
M. Louis Havet, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme Daniel Hermann.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Georges Kinen.
Mme la comtesse Paul de Pourtalès.
Mme Théodore Reinach.
M. Romain Rolland, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. Louis Schopfer.
Mme Séligmann-Lui.
Mme Ternaux-Compans.
M. Jean Weber, *agrégé de l'Université.*

NOS FESTIVALS DE MUSIQUE FRANÇAISE A MUNICH

L'Exposition d'Art Oriental qui aura lieu à Munich cet été sera l'occasion de grandes manifestations musicales telles que Fêtes du Centenaire de Schumann, Semaine Richard Strauss, Première audition de la huitième Symphonie de Mahler, etc......

L'Exposition de Munich a eu l'heureuse idée de clôre ces Fêtes par un grand Festival réservé à la musique française. Elle s'est adressée à notre Société pour lui demander son patronage, son appui moral et financier. Nous avons considéré qu'il était de notre devoir de répondre à cet appel et de ne rien négliger en vue de la réussite d'un projet dont la réalisation constituerait un éclatant hommage à l'art musical français. En conséquence, nous avons prié notre Directeur-Artistique, M. Gustave Bret, de se rendre à Munich afin de s'entourer, sur place, de tous les renseignements relatifs à l'étude de ce projet.

M. Bret, à son retour, a soumis à la Commission d'organisation d'abord, au Conseil d'Administration ensuite, un rapport détaillé, à la suite duquel les décisions suivantes ont été prises, d'accord avec le Comité de l'Exposition de Munich.

La Société Française des Amis de la Musique accorde son patronage artistique et financier à l'Exposition de Munich pour l'organisation de 3 concerts d'orchestre et chœurs, *et de* 2 concerts de musique de chambre *qui auront lieu les* 18, 19 *et* 20 *septembre* 1910. *Les programmes, minutieusement étudiés de façon à n'offrir que des œuvres consacrées, comprennent: les* Béatitudes *de César Franck, une* Symphonie *de Saint-Saëns et une de Vincent d'Indy, le* Requiem *de Fauré, diverses œuvres de Chausson, Debussy, Dukas, Lalo et Widor. Dès maintenant, nous sommes heureux d'annoncer — en attendant de nouvelles acceptations — que MM. Saint-Saëns et Gabriel Fauré dirigeront eux-mêmes leurs œuvres, ainsi que M. Widor qui, de plus, s'est spontanément offert pour tenir l'orgue dans la Symphonie de Saint-Saëns.*

Le Comité de l'Exposition et la ville de Munich s'engagent de leur côté à nous aider dans la plus large mesure à donner à cette grande manifestation artistique — dont

nous n'avons pas à souligner l'importance — tout l'éclat qu'elle mérite. Ils se chargent gracieusement des détails de l'organisation matérielle. Par leurs soins, ce festival sera entouré de fêtes diverses telles que représentations au Residenz-Theater et Hoftheater, sous la direction de Mottl, (Béatrice et Bénédict *et* Benvenuto Cellini *de Berlioz*), *représentation de gala d'un opéra de Wagner etc...*

Pour la réalisation de ce projet, un fonds de garantie de 40.000 *Frs a été prévu, et souscrit par notre Société.*

Nous publierons ultérieurement tous les détails de cette organisation, ainsi que les comités d'honneur français et allemands formés spécialement en vue de ce projet considérable. Nous indiquerons enfin à tous nos membres les avantages qui seront accordés à ceux qui voudraient prendre part à ces fêtes en l'honneur de l'art français et qui peuvent dès maintenant nous faire parvenir leur adhésion.

*
* *

ÉLECTION DU BUREAU

Dans sa Séance du 1er *Juin, notre Conseil d'Administration conformément aux statuts a procédé à l'élection de son Bureau. M. Henry Roujon, trop absorbé par ses hautes fonctions et ses occupations personnelles pour nous consacrer tout le temps que nécessiterait notre Société en plein développement, ayant cru, à notre vif regret, devoir nous prier de ne pas le maintenir à la présidence de notre Société, celle-ci a été offerte à M. le Comte Gaston Chandon de Briailles qui cédant au vœu unanime du Conseil d'administration a bien voulu l'accepter. M. Gustave Berly l'un des membres de notre Conseil a été nommé vice-président en remplacement du Comte Gaston Chandon de Briailles. M. J. Pasquier a été nommé membre et secrétaire du Conseil d'Administration. Ce renouvellement du Bureau sera soumis à l'agrément de la prochaine Assemblée Générale.*

*
* *

MONUMENT WAGNER

Nous sommes heureux d'ajouter aux souscriptions qui nous avions déjà reçues pour le monument Wagner à Vénise celles de :

M. Camille Chevillard. . 50 *fr.* *M. Max Rikoff. . . .* 50 *fr.*

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :

1° *La revue musicale* S. I. M. (*Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique*) *est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les* Amis.

2° *Sur la présentation de leur carte, les* Amis *bénéficieront d'une réduction de* 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez MM. Bouwens van der Boijen et Cie, 6, Square de l'Opéra.

Chez M. Demets, 2, rue de Louvois ;

Chez M. Max Eschig, 3, rue Laffitte ;

Chez M. M. Gaveau, 45, rue La Boëtie.

Chez M. Marcel Jumade, 69, rue Condorcet ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg.

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. Delaplane, 48, rue Monsieur le Prince, 10 % *sur l'Histoire de la Musique de* M. Landormy.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

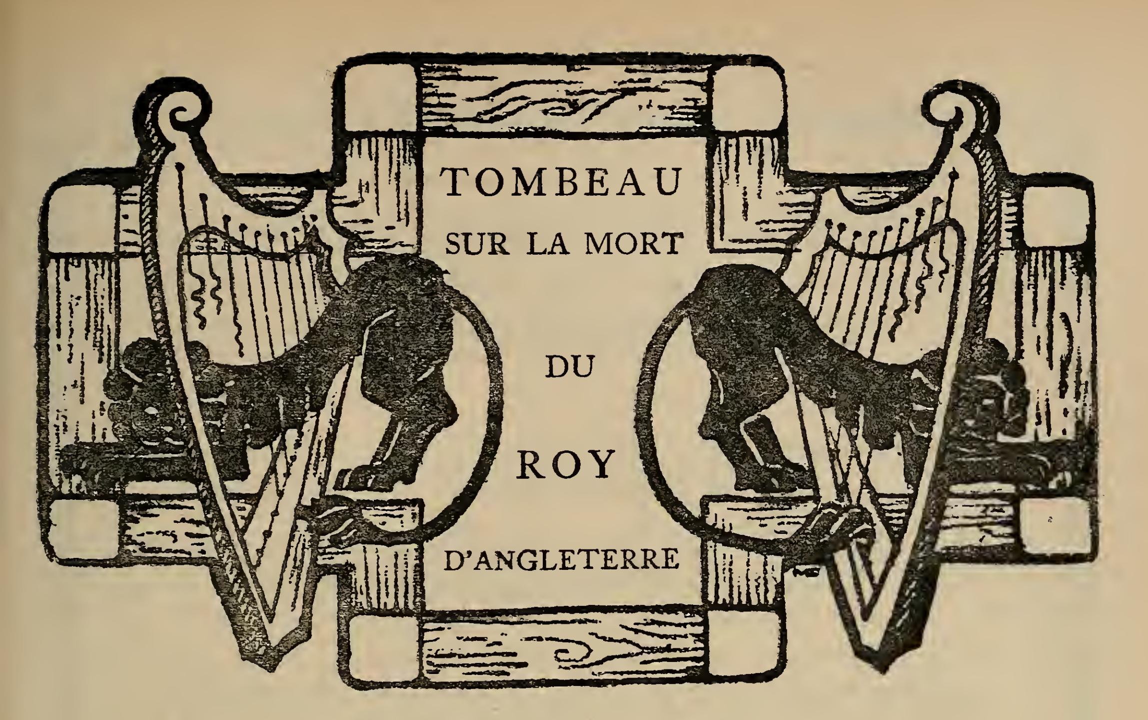
Chez MM. Grus et Cie, Place St-Augustin.

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

Quelques erreurs se sont produites au sujet de ces réductions chez plusieurs éditeurs, nous prions instamment nos membres de ne pas hésiter à nous envoyer directement les réclamations qu'ils auraient lieu de formuler à ce sujet.

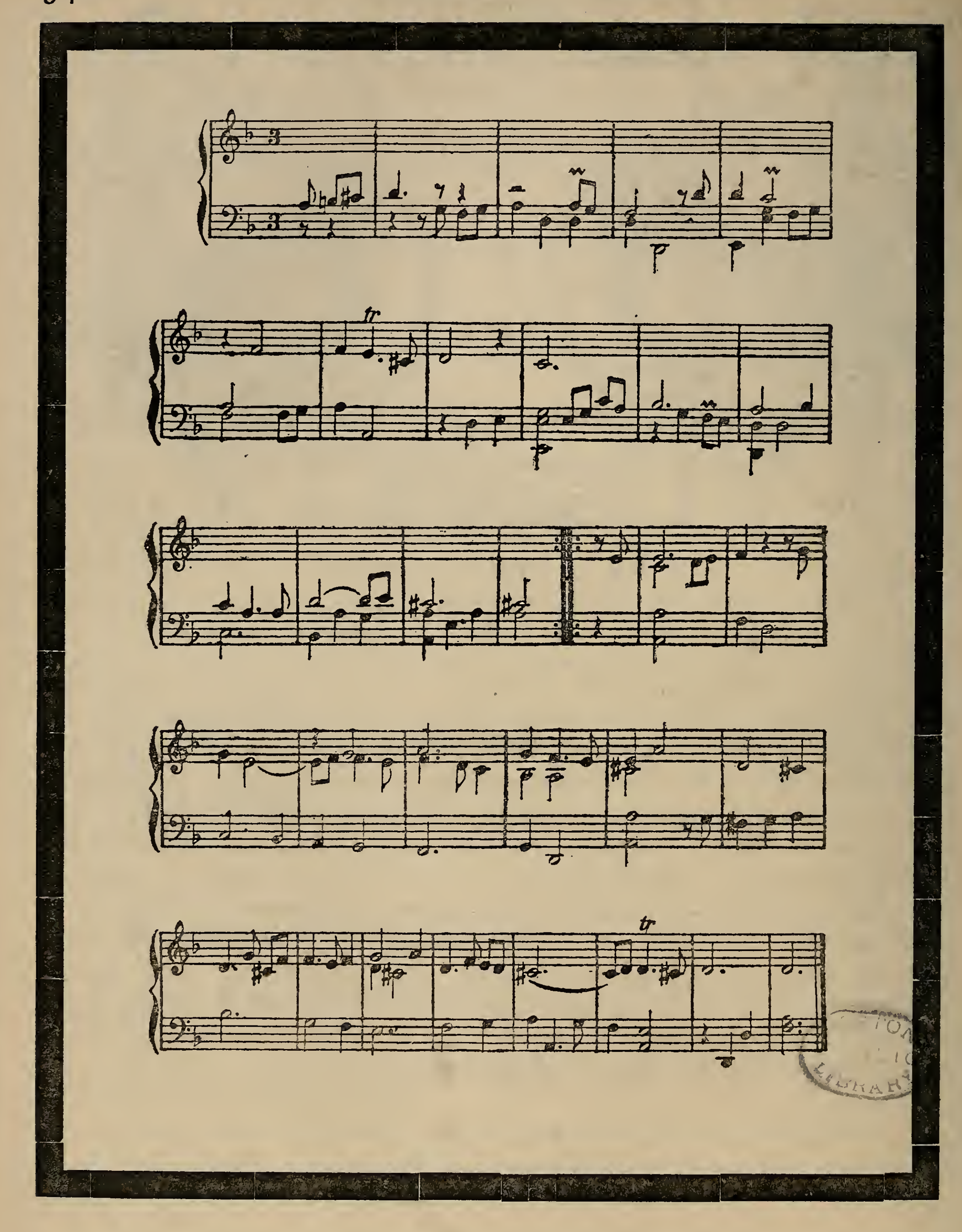
*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*



PAR MERCURE

Comme presque tous les luthistes du XVIIe siècle, Mercure est inconnu aux biographes. Un Mercure d'Orléans (Aureliensis) figure dans les anthologies de Bésard (1603) et de Fuhrmann (1615). Ce n'est pas lui, sans doute, l'auteur de ce Tombeau, mais bien plutôt l'artiste qui entra au service du roi d'Angleterre, à la mort de John Dowland en 1641 et céda lui-même la place à Stephen Nau, en 1660. Les états du Reccord Office le nomment *Monsieur Mercure*, indiquant ainsi son origine française. La pièce suivante est extraite d'un mss. de tablature de luth de la bibliothèque de Rostock, où se rencontrent les plus fameux luthistes français de l'école de 1630. On peut donc croire que cette oraison funèbre a été composée après la mort du roi Charles I. La musicologie française tient à honneur de s'associer par ce souvenir au deuil qui vient de frapper si douloureusement l'Angleterre.



LE DOGME EN MUSIQUE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT [1]

" Ceci est un livre plein d'inconscientes insultes, que les insultés ne pardonneront jamais à son auteur."

Ainsi s'exprime M. J. Huré, en un livre qui vient de paraître. M. Huré se vante. Il n'est pas si méchant qu'il voudrait s'en donner l'air. Il me paraît au contraire qu'il appartient à la famille de ces âmes droites que l'injustice révolte, mais chez qui l'injure est un aspect de la timidité. Quoiqu'il en soit du reste, seule importe ici la question posée par les 460 pages de cet volume.

Il s'agit du dogmatisme, qui s'est établi depuis toujours dans notre enseignement de la musique, et que M. Huré voudrait en expulser une bonne fois.

La tentative est séduisante, par ces temps de libre pensée. Et certes le dogme a ses défauts! Il faut se hâter de reconnaître la faiblesse humaine dans l'exercice de cette faculté dogmatique. Le dogme pèse, et empêtre souvent les meilleures volontés. Il est commode, mais fâcheux, et ressemble à ces nodosités qui, dans la vieillesse, gênent la liberté de nos mouvements. L'humanité soumet de temps à autre les croyances de ce genre à de vigoureux traitements, qui peuvent aller — nous en voyons la preuve — jusqu'à l'insulte directe. La violence, l'amertume, l'ironie sont ici d'utiles pratiques d'assouplissement. Le dogme ainsi malmené change de forme. Mais le dogmatisme ne s'en porte pas plus mal.

Et pourquoi n'aurait-il pas droit à l'existence, comme tout autre produit de l'âme humaine? Si l'homme se plaît à accepter des idées générales sans contrôle, c'est qu'il y trouve son avantage, et que les dogmes ont aussi leur bon côté. Toutes les espèces de la certitude psychologique depuis l'aphorisme jusqu'au principe, s'inspirent d'une même

[1] Jean Huré. Dogmes Musicaux. Edition du " *Monde Musicale.*" (Paris 1910 in 12⁰ de 460 pp. Fr. 3,50.)

nécessité de s'en rapporter à quelque chose. Et, particulièrement en musique où l'élève veut arriver rapidement à un résultat, la confiance est l'habitude, la méfiance est l'exception. Les dogmes et leurs congénères de la pensée nous protègent contre l'incertitude d'une vie intérieure, où tout serait sans cesse à recommencer. Ils nous permettent de tirer parti de l'effort accompli et expérimenté par quelques-uns.

Ce que l'humanité attend du dogme, M. Huré l'a reconnu lui-même lorsqu'il s'est écrié, avec sa naturelle malignité : " *Les dogmes interdisent aux individus dépourvus de sens esthétique, la production d'œuvres assez laides et maladroites pour que tout être sensible en soit aussitôt impressionné désagréablement... Par cet enseignement... l'homme nul devient habile...*" Autrement dit, le dogme transporte à tous ceux qui veulent s'en servir les énergies accumulées par les mieux doués d'entre nous. Ce n'est déjà pas si mal, et vraiment l'homme ne serait qu'une bête s'il refusait, pour plaire à M. Huré, de tirer parti d'une ressource que lui offre si généreusement sa propre nature.

Le philosophe, et surtout le savant auquel suffit la vérité, ne criera donc jamais " A bas les dogmes ! " Il reconnaîtra simplement que l'homme est un être qui dogmatise par nature et par intérêt, et il s'en tiendra à la recherche des causes et des effets.

Mais le moraliste va plus loin ; et M. Huré est moraliste, bien plutôt que scientiste. Cela veut dire qu'il a souci de ce qui devrait être, beaucoup plus que de ce qui est. Le dogme est malfaisant à ses yeux ; nous ne changerons rien à cette opinion (qui, entre nous, me paraît fortement frottée de dogmatisme). Suivons-le donc dans la voie du bien et du mal, et apprêtons-nous à recevoir des coups. La critique musicale aime assez ce genre de sport.

* * *

Le problème se pose ainsi : Avons-nous les moyens d'éliminer de notre pédagogie musicale les *a priori* qui résistent à une démonstration expérimentale ?

M. Huré le croit et l'intérêt de son livre repose sur cette croyance. Pour mettre le dogme en fuite, il compte sur deux méthodes : la méthode scientifique, et la méthode sentimentale.

La première consiste à élever le dogme à la dignité d'une LOI NATURELLE. Vous prenez dans l'arsenal des affirmations catégoriques de nos professeurs une opinion quelconque ; vous lui imposez l'épreuve d'une rigoureuse vérification. Si cette expérience réussit le dogme a force de loi, et du même coup il cesse d'être dogme.

La seconde manière suit la route inverse. Elle ramène le dogme aux causes qui l'ont provoqué, le rattache aux phénomènes historiques qui l'expliquent, le montre tout fraîchement éclos de la spontanéité des goûts. Ainsi *humanisé*, le dogme perd sa valeur objective, son prestige acquis, sa force dogmatique, et, s'il résiste à toute explication plausible, il se place, par là même, au rang des chimères inutiles.

M. Huré connaît ces deux méthodes et avec la vivacité de son esprit les mêle souvent de telle sorte que le lecteur en est dérouté. Tantôt il impose au dogme la comparaison de la pratique des grands musiciens et cette vérification, présentée de certaine façon, tourne, comme il convient, à la confusion du dogme. Ou bien encore il dévoile les humbles origines d'un dogme arrogant, et fait tomber ses prétentions. Je regrette de ne pouvoir citer ici des chapitres vivants, hardis, perspicaces et qui feront certainement le succès de l'ouvrage.

Mais où allons-nous ainsi ? A la 460e page du livre, je le vois bien. Et après ? Une fois le volume fermé, nous restons sur une impression dissonnante. Nous sommes irrités mais pas convaincus. Pourquoi ? Parceque nous sentons bien que ces procédés, où triomphe l'ardeur d'une belle logique, n'ont pas résolu le problème. Ou plutôt ils l'ont orienté contre l'art lui-même, qu'il s'agissait de protéger. Les dogmes sont morts, je le veux bien, mais l'enseignement artistique est privé de ses moyens, expulsé de chez lui, dessaisi par l'autorité de juges qu'il ne connaît pas et ne reconnait pas.

Si, en effet, nous remplaçons les dogmes musicaux par des Lois Naturelles, nous faisons de la musique une science exacte. — Si nous leur opposons le démenti des faits, nous arrivons à un je m'enfichisme total ; car les malins expliquent tout. — Or la mission de l'artiste, et surtout de l'artiste pédagogue est rendue inutile par l'une et l'autre de ces hypothèses. Qu'on me permette d'en donner quelques preuves.

La Loi appartient à la science ; personne n'en doute. Quand nous parlons de la loi de pesanteur, nous savons ce que nous disons, parceque l'expérience nous permet d'admettre a priori des conditions et des éléments

invariables, des *constantes*. Or, en musique, ces constantes font défaut, et dès que nous constatons leur approche, nous sommes sûrs que nous tournons le dos à la musique ; comme il arrive pour l'acoustique, par exemple, qui est à la musique ce que la chimie est à l'art culinaire. A travers les variations du goût musical proprement dit, que reste-t-il de commun entre les hommes dans le temps et dans l'espace ? Bien peu de chose : des tendances imprécises, des grands principes susceptibles de mille applications diverses. Les exigeances des oreilles ne semblent pas près de s'accorder. Certes non ! A mesure que la science s'affermit dans son domaine, la musique s'individualise dans le sien.

Je vois bien que M. Huré va protester aussitôt. Cette loi constante, c'est son ambition de la découvrir dans la musique. S'il prouvait que les réactions sensorielles de l'individu obéissent et obéiront toujours ici à des nécessités fixes, " *il ne resterait plus qu'à indiquer au compositeur à se servir de ces lois, pour faire entrer définitivement dans l'enseignement musical la part de science vraie et incontestable qui peut y trouver sa place.* "

M. Huré échouera ; du moins dans le présent ouvrage. Comme tous ceux (ils sont légion), qui ont avant lui tenté cette poursuite vaine d'une légalité de la composition musicale, il trouvera en face de lui la perpétuelle instabilité des sentiments et des opinions qui permet à la musique de recréer des formes toujours nouvelles. Et, comme eux, que fera-t-il ? Il éliminera de la musique tout ce qui ne correspond pas à son propre sentiment. Il imposera par la violence, ce que le consentement général lui refuse et n'admettera à son enseignement que les " *hommes doués selon la nature et restés soumis à ses seules lois.*" Remarquez bien cette définition ; elle résout d'un coup le problème ; elle détermine les conditions invariables de l'expérience. Le *musicien né musicien*, l'*homme doué naturellement*, l'*oreille initiée*, toutes ces entités dont M. Huré a le prototype dans son imagination, voilà la *constante* cherchée. En d'autres termes M. H. nous dit : allons découvrir la nature chez le musicien naturel, parceque le musicien naturel obéit aux lois de la nature !

Une fois de plus le tour classique de prestidigitation esthétique est joué devant nous. Ce qui sortira de cet *homme-nature*, nous le savons d'avance ; c'est ce que l'auteur y a mis lui-même. Mais, dira-t-on, et les gens mal doués, ceux qui ne sont pas nés musiciens au gré de M. Huré ? Ceux-là " *il faudra leur expliquer que l'Art musical ne leur donnera aucune joie, les décourager par tous les moyens possibles...,*" les prier de s'abstenir.

En attendant, chacun continuera à se croire aussi naturel et aussi bien doué que le voisin, et rien ne sera changé.

* * *

Je ne vois donc pas comment M. Huré donnerait à notre pédagogie le régime d'une science véritable, sinon par une argumentation arbitraire qu'il vaut mieux laisser aux grands ennemis de la musique, aux Lecerf de la Vieuville, aux Fontenelle et aux Lamotte-Houdar.

Car, au moins, ces esprits audacieux et tendancieux ne se cachaient pas d'en vouloir à la musique. Leur but était de stabiliser définitivement et de stériliser pour ainsi dire l'art, que sa mobilité dérobait à la loi. Pour y arriver ils faisaient gaiement le sacrifice de toute variété, de toute évolution. "*La nature dicte à tout le monde à peu près la même leçon,*" s'écriait l'un d'eux, et il ajoutait : "*je me persuade que mille choses ne veulent point être diversifiées, qu'il faut que tout le monde les dise l'un comme l'autre et que le défaut est de savoir les dire d'une autre sorte...*" Le maître de musique aura donc à sa disposition les formes convenues du langage admis. Le dogme lui sera bien inutile, puisqu'il possédra des formules, ce qui est encore plus sûr. M. Huré voudra-t-il aller jusque là et recommander l'esthétique dont est sorti naturellement l'effroyable monotonie de la musique française du XVIIIe siècle ! Il le faut cependant. Dura lex, sed lex !

Non, la musique échappera toujours, tant qu'elle sera la musique, à la fixité théorique, réclamée par les sciences exactes. Ce concept de la loi n'est à sa place que sur les limites de l'art, et là où il ne s'agit plus de créer l'œuvre, mais de la comprendre. J'insiste sur cette distinction parce qu'il me paraît que M. Huré ne l'a point faite. M. Huré voudrait opposer l'histoire naturelle et la biologie musicale aux superstitions de l'école, c'est à dire à l'enseignement dogmatique. Mais il n'est pas du tout possible de comparer ensemble deux ordres de choses aussi radicalement différents. Qu'il préfère la sécurité de la science à l'incertitude de l'art en matière de principes, c'est son droit. Mais qu'il se garde de les substituer l'une à l'autre en musique.

Quand nous étudions la biologie d'un phénomène, nous cherchons à savoir ce qui se passe en un point de l'espace, puis, nous généralisons nos observations et les projettons en quelque sorte dans l'infini. Nous

n'avons aucunement l'intention de créer à notre tour un phénomène biologique comme celui dont nous sommes témoins. Nous constatons, nous ne produisons pas.

En musique au contraire le pédagogue se soucie peu de constater, la constatation lui est même quelquefois tout à fait désagréable. Il s'efforce de produire et de provoquer ce phénomène qui s'appelle l'état d'âme musical. Son rôle n'est pas de regarder pousser l'arbre, mais de le faire croître, et de faire lui-même fonction d'arbre vivant, de sève communicative. Certes, la biologie, la mécanique, la philologie, la physiologie et autres disciplines de l'esprit pourront faire passer le problème sonore sur leur domaine, et là, le faire entrer dans les catégories de l'absolu. Si c'est à ce moment que M. Huré nous présente ses lois naturelles, je l'écouterai volontiers. Mais nous serons loin de la composition et de son enseignement pratique. Toutes les recherches savantes et méthodisées nous montreront ce qui se passe, mais ne feront pas *qu'il se passe quelque chose.* Or s'il ne se passe rien le maître a perdu son temps. Car il est là pour provoquer l'acte de création, pour stimuler la vie. C'est sa propre nature, son idéal qu'il fait passer dans ses élèves. Ses préceptes, ses avis, ses préférences, ses exemples fécondent. Sa mentalité est comme un terrain de culture où va germer le talent. En enseignant il se communique, il s'affirme, il se donne, il procrée. Et vous voudriez qu'il ne fut pas l'arbitre de son propre goût ? Vous lui opposez les idées de X., les procédés de Z, les exemples d'Y, et tout ce que d'autres, avec leurs moyens et leur nature, ont réalisé. Que voulez-vous que cela lui fasse ! Vous lui dites : la forme Sonate n'a rien d'essentiel. Et si elle est essentielle pour lui, cela lui suffit. Vous lui représentez que la modulation n'est pas le principal dans la composition, ou que l'harmonie vaut bien le contrepoint ! Au nom de qui et de quoi ? C'est absolument comme si vous veniez reprocher au pommier de ne pas porter des arbouses, ou au rossignol de ne pas être un crustacé. Ces reproches méconnaissant totalement l'activité du créateur musical, et celle de son entraîneur, qui n'ont rien de celle d'un musicologue ou d'un critique.

* * *

Hé bien, soit, dira-t-on. L'enseignement repose sur la foi musicale de celui qui le distribue. Mais alors, que le maître de musique parle au

nom du bon plaisir, qu'il dise comme Louis XIV, voulant mettre fin à une longue discussion musicale: *Voici mon goût à moi.* De ce côté au moins le dogme sera vaincu.

N'en croyez rien. Si le dogme persiste dans l'enseignement musical depuis si longtemps c'est qu'il est un EXPÉDIENT D'AUTORITÉ, dont toute pédagogie a besoin. Autorité plus ou moins discutée, que personne d'ailleurs ne prend au tragique. Autorité instable et passagère, je le veux bien. Mais autorité quand même, et subie par ceux que l'influence du Maître a conquis.

Oh, je sais combien il serait séduisant de transformer les traités d'harmonie et de Contrepoint en monographies historiques. Tous les procédés de l'art, tous les gestes de la musique seraient alors exposés aux yeux émerveillés de l'apprenti, et le maître, aidé de l'érudition, présenterait les cas les plus typiques, les plus frappants exemples de chacun d'eux. Plus d'obligations imposées mais seulement des moyens sonores d'expression rattachés à leurs effets auditifs, par un lien de fait et non de droit. Des possibilités, l'infini des possibilités présenté à l'élève, sans rien qui l'engage au choix, sans norme qui conduise ses préférences. J'entends d'ici la voix du maître. "Messieurs le triton s'est trouvé à certain moment de notre histoire en fâcheuse position, il eut contre lui telles influences esthétiques, morales, sociales, rencontra tels obstacles de la technique. La défense d'employer ce procédé eut tel résultat. Elle fut levée à telle époque pour telles raisons. Voici de nos jours l'état de la question, et voici l'avenir possible du triton. A vous d'en faire ce que vous voudrez."

Et croit-on que la musicologie toute entière n'applaudirait pas à une révolution pédagogique, toute à son honneur ? Car c'est un peu grâce à elle, si les méthodes expérimentales sévissent aujourd'hui dans la musique et entraînent des esprits hardis comme celui de M. Huré. On sait donc où vont nos sympathies dans ce débat. Mais on comprendra nos scrupules. Le moment n'est-il pas venu de se demander si l'historien de la musique et le compositeur de cette même musique, qui se rencontrent sur le terrain de la pédagogie, ne vont pas se gêner mutuellement ? Déjà l'Allemagne, où le mouvement est en avance sur le nôtre, témoigne d'un certain malaise. On n'a pas oublié le bruyant incident causé par un jeune érudit d'outre Rhin, qui après avoir publié un très remarquable travail sur la Notation Proportionnelle, fit soudain

volte face, et lâcha l'histoire pour la pratique, en exposant les motifs de sa défection. Çà et là on peut lire dans les revues germaniques de petites attaques sournoises, pas méchantes d'ailleurs mais symptomatiques[1]. En France nous avons vu notre confrère Vuillermoz pousser déjà quelques pointes de ce côté. Et ce n'est pas croyez le bien, la simple concurrence qui provoque ces légers froissements. Ce n'est pas une question de débouchés, une contestation entre la musique ancienne qui veut revivre et la musique moderne qui ne veut pas céder la place. Non la discussion a des raisons plus hautes.

Le compositeur, épris de son rêve et qui cherche à le réaliser en lui ou en autrui, ne peut se laisser donner des leçons par l'historien. Il sent bien que son art a un ennemi dans cette relativité qui nous est chère, dans cette curiosité satisfaite de savoir, et qui finirait par être insensible à la beauté même. Il commence à voir les dangers de cet état d'esprit, si bien décrit par Mauclair dans sa *Religion de la musique.* Attentifs aux rites et à l'exégèse, nous oublions la Déesse. C'est notre droit. Mais c'est aussi le droit du pontife et de l'officiant (c'est à dire du musicien) de ne pas partager cette mentalité. L'admiration historique et l'éclectisme qui l'accompagne doivent donc nécessairement provoquer l'antipathie de l'artiste créateur parce qu'ils sont d'ordre purement intellectuel. Au maître de musique plus qu'à n'importe qui ils doivent inspirer la méfiance. Car la musique, privée de l'imitation des objets matériels, a éminemment besoin d'un point d'appui solide. Or, ce point d'appui lui est enlevé si le bon plaisir de l'élève est substitué au précepte impératif de l'école. Il ne suffit pas de laisser le maître dire : j'aime ou je n'aime pas. Il faut encore qu'il puisse ajouter: ce que je n'aime pas est défendu, et ce que j'aime est permis. Il faut que ses préférences, son goût, ce qui forment sa personnalité soient revêtus de l'autorité qui leur permette de se communiquer, sans quoi cette personnalité est comme si elle n'existait pas. Le maître n'est plus un modèle, mais un Bottin.

En réalité cette question, qui n'a l'air de rien, est celle même de la neutralité dans l'enseignement musical. Je n'aurais pas voulu l'aborder dans ces quelques pages de compte-rendu, si je n'y avais été entraîné par la musicologie elle-même. Il est de notre devoir, à nous qui ne reconnais-

[1] Pour tout dire, il faut avouer que l'essor rapide de notre Société Internationale et l'éclat du congrès de Vienne sont pour quelque chose dans cette humeur.

sons d'autre autorité que celle de la vérité objective, de crier " Casse-cou ", à ceux qui appliquent à l'art nos méthodes expérimentales. Nous sommes des spectateurs; le parti pris nous est défendu. Mais si l'acteur voulait se comporter sur la scène comme le spectateur dans son fauteuil, il n'y aurait plus ni pièces ni théâtres. L'acteur agit, et il agit parcequ'il se sent entraîné vers l'action. Si au moment d'exprimer un sentiment il n'avait pas confiance dans son geste, dans son intonation, s'il apercevait au contraire l'infini des possibilités que cette expression comporte, il serait bien vite désabusé, et le public aussi. Il passerait du côté des spectateurs. En composant son personnage il obéit à un parti-pris, et c'est ce choix, cette interprétation personnelle, qui donne la vie à sa figure. Son maître lui inculque la science des parti-pris, et le génie de l'exclusion ; il *choisit*, bien plutôt qu'il ne se documente pas. C'est là le rôle de l'enseignement artistique, et ce rôle est dogmatique.

Veut-on connaître un exemple de la pédagogie historique et anti-dogmatique. Regardez M. Max Reger, qui est l'élève le plus brillant de l'école du Professeur Hugo Riemann, très grand savant, dont la curiosité n'a laissé intacte aucune parcelle de l'histoire. Vous verrez là les avantages et les défauts du système. M. Reger, qui est admirablement doué, fait tout ce qu'il veut, il connaît tout, il emploie tout. Mais il semble qu'il ait perdu ce que les Anciens auraient appelé le sentiment du bien et du mal en musique. Nous parlions plus haut des symphonistes français de 1750, auxquels le formalisme refusait toute liberté. M. Reger offre l'exemple directement opposé. Et, vraiment, ne tombons-nous pas avec lui dans un autre difficulté. Ici la rétention, là l'incontinence. Quel est le pire ? C'est au goût d'en décider. Le goût présent concluera sans doute en faveur de Max Reger. Mais l'absence de style en musique, ou le mélange de tous les styles (ce qui revient au même), n'en sera pas moins la conséquence de ce mépris de l'école, affiché par M. Huré et professé par tant d'autres. C'est là ce que nous voulions constater. Pas de dogme pas de style. Pas de discernement imposé par le goût du maître. Mais la liberté d'errer à l'aventure parmi les richesses de l'art et de jeter dans un même creuset Josquin et Beethoven, Offenbach et Guillaume de Machault.

Et ainsi, en voulant éviter l'aléa des dogmes on s'expose à l'arbitraire le plus naïf, on rejette des présomptions de vérité, et l'on s'en remet au hasard. Qu'a-t-on gagné ?

* * *

On le voit le dogme n'est pas si aisé à expulser de cette situation qu'il tient de la nature, et qui se trouve à mi-chemin de la certitude mathématique et de l'instinct aveugle. Il rend service, on ne peut se passer de lui. C'est peut-être un mal aux yeux des rigoristes, mais un mal certainement nécessaire. Il a la valeur d'une approximation, qui remplace la Loi naturelle, dont l'art repousse la tyrannie. Il a l'efficacité d'une formule imposante, dont le sentiment ne saurait se passer sous peine d'être désemparé.

" *Il faut avant tout que l'instinct domine dans l'art* " écrit M. Huré. Hé bien ! si l'instinct est infaillible le dogme l'est aussi. Car l'un n'est que l'expression de l'autre. C'est parce que l'artiste est un impulsif qu'il donne à ses préférences la valeur d'une idée générale. On pourrait dire, en reprenant un mot célèbre, que le dogme est la splendeur du goût. Lorsqu'on vient lui demander avis et enseignement, le musicien s'affirme donc naturellement et légitimement par le moyen des dogmes musicaux. Ses dogmes ne sont que l'émanation de sa foi artistique. Libre à vous de ne pas y croire, libre à vous d'engager les autres à se détacher de cette croyance, et d'écrire de beaux ouvrages comme celui-ci, véhéments et sincères. Mais songez bien qu'en attaquant le dogmatisme vous attaquez un droit de la nature humaine, un procédé légitime de l'activité artistique.

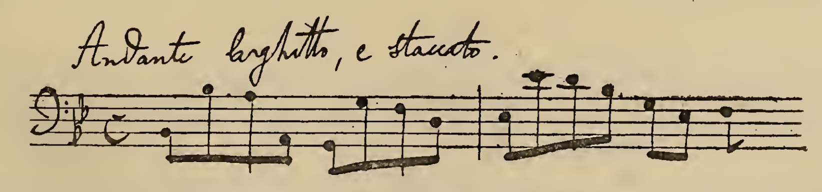
J. Ecorcheville.



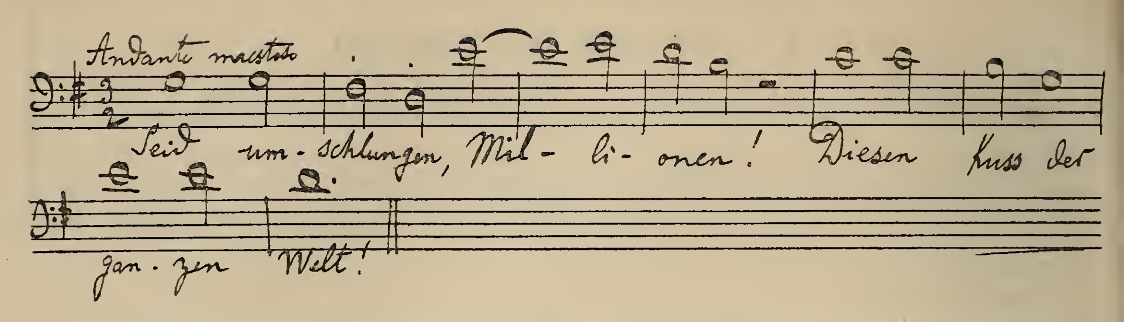
UN THÈME DE HAENDEL
DANS LA NEUVIÈME SYMPHONIE DE BEETHOVEN

L'on a constaté maintes fois, qu'en écrivant le finale de la *Neuvième Symphonie*, Beethoven, plus préoccupé d'exprimer par les sons les hautes aspirations de sa grande âme que de faire œuvre musicalement originale, n'a pas craint de subir le reproche d'avoir donné à ses thèmes un tour populaire ou familier qui les apparente à d'autres compositions. C'est ainsi que, dans une note d'un article paru dans la *Revue de Paris* le 15 février dernier (*Beethoven musicien de la Révolution française*), je signalais certaines analogies entre le chant : *Freude, schœner Gœtterfunken* et diverses mélodies antérieures : un psaume huguenot, un chant historique hongrois du XVIe siècle, et, mieux encore, un *Lied* de Beethoven lui-même composé en 1795 et replacé dans la *Fantasie pour piano avec orchestre et chœur*, op. 80.

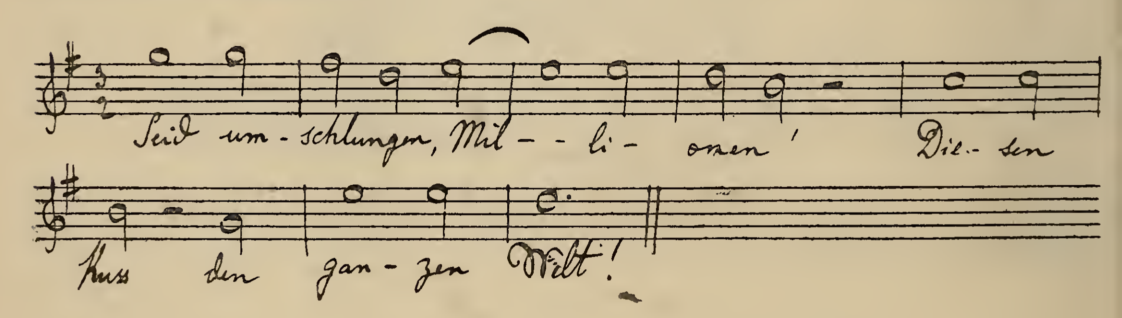
Or, le lendemain même de l'apparition de cet article, à un concert donné par la Société Haendel, je fus amené à faire une nouvelle observation non moins caractéristique. Le programme comprenait un *Concerto en* sol *mineur* qui porte le n° 5 dans la deuxième série des douze concertos d'orgue publiés dans le 28me volume de la grande collection des œuvres de Haendel (édition Breitkopf et Haertel). Le deuxième mouvement de ce concerto est un *Andante larghetto* construit sur un dessin obstiné auquel l'orgue superpose des variations de plus en plus chargées de dessins et d'harmonies. Voici ce dessin, qui n'est pas entendu moins de vingt-neuf fois au cours de morceau :



Rapprochons en le thème de l'*Andante maestoso* à *trois-deux* dans la *Symphonie avec chœur* :



C'est, d'un bout à l'autre de la phrase, la même intonation! L'analogie pourrait encore passer pour négligeable si elle ne portait que sur la première partie du thème, lequel est formé de quatre notes répétées trois fois de suite en une progression descendante par tierce (ou ascendante par sixte). Si cette progression se prolongeait une quatrième fois, la mélodie aboutirait à la conclusion naturelle d'ailleurs banale sur la tonique. Mais il n'en est pas ainsi : après le troisième énoncé du dessin, la ligne mélodique, qui précédemment se déroulait en se rattachant à la formule génératrice par un simple mouvement de seconde, se relève en montant d'une sixte (ou s'infléchit en descendant d'une tierce) pour aboutir à une cadence à la dominante qui donne à la mélodie toute sa signification. Or, cette conclusion, aussi bien que le point de départ, se retrouve parfaitement semblable chez Beethoven et chez Haendel. Les deux seules notes qui varient dans l'intonation des deux chants sont sans importance, étant sur les temps faibles et participant aux mêmes harmonies. Quant aux sauts d'octave, ils constituent une différence d'autant moins digne d'être remarquée que Beethoven lui-même en a tenu peu de compte ; la façon dont il reproduit le thème quand, dans le *tutti*, il le fait chanter par les soprani, l'indique manifestement : il y supprime le saut du neuvième et le remplace par une simple seconde ; son chant, sous cette nouvelle forme, est plus sembable encore au thème de Haendel :



Est-il besoin de spécifier qu'en faisant ce rapprochement nous ne songeons en rien à incriminer Beethoven d'avoir plagié Haendel, pas même d'en avoir eu la moindre réminiscence ? Il n'est pas douteux que le chant dont il a formé la base du plus grandiose épisode de la symphonie soit issu du plus profond de son âme, et que la formation n'en doive rien à personne, si ce n'est au poète sur les vers duquel il fut modelé, mais assurément à aucun musicien. Nous ne faisons donc ici que donner un nouvel exemple de ces rencontres d'idées si fréquentes entre les grands génies. Le rapprochement n'en était pas moins bon à relever, ne fût-ce qu'afin d'en faire profiter la mémoire de Haendel, pour qui Beethoven éprouvait l'admiration la plus vive, et qui, par là, nous apparaît plus manifestement encore comme étant de même lignée que l'auteur des Neuf Symphonies.[1]

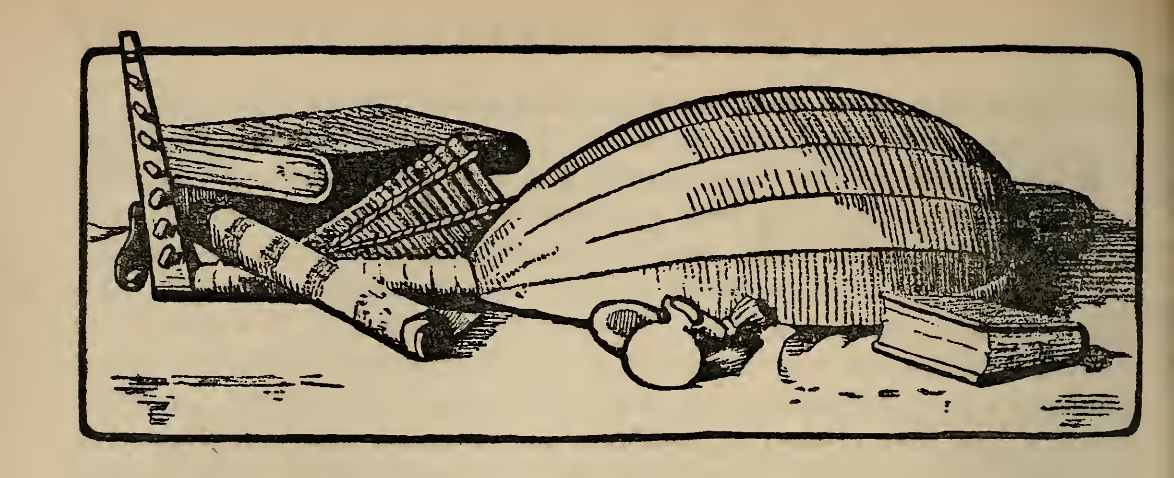
Julien Tiersot.



[1] Postérieurement à la rédaction des notes ci-dessus, nous avons lu, sous la signature de M. Romain Rolland, les lignes suivantes détachés d'une étude sur Haendel :

"Comme il est naturel que Beethoven, aspirant à écrire la Symphonie de la Joie, ait été fasciné par Haendel !" *Revue de Paris* du 15 avril 1910.

Cette fascination fut bien réelle, puisqu'elle alla, nous venons de le voir, jusqu'à faire retrouver par Beethoven l'extérieur même d'une forme musicale que Haendel avait déjà créée.

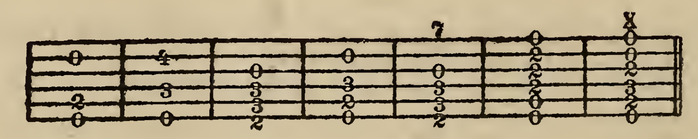


LE THÉORBE

COMME INSTRUMENT D'ACCOMPAGNEMENT [1]

Au reste, si j'admets volontiers que cette transposition à l'octave de la basse écrite dut être usuelle et fréquente, elle ne pouvait avoir lieu partout. Dans l'exemple cité de Fleury, il est plusieurs passages où la basse dépasse l'étendue qu'elle pourrait avoir, baissée d'une octave, sur les cordes à vides. L'exécuter, à l'aide de la main gauche, en positions, ne serait ni commode ni faisable toujours, sans modifier la disposition marquée de l'accord.

Peut-être le toucher propre au théorbe dissimulait-il aussi quelque peu le désordre de cette harmonie confuse. Le Chitarone, paraît-il, se jouait toujours en arpégeant : « Si l'on a à pincer un accord de trois notes, écrit Piccinini, cela doit se faire en trois percussions *(colpi)* l'une après l'autre ; si c'est un accord de quatre notes, en quatre percussions. » Et ainsi de suite, en n'employant toujours, pour le pincé, que le pouce, l'index et le médius de la main droite, le pouce passant sur deux ou trois cordes quand l'accord compte cinq ou six notes. C'est ainsi que ces tablatures :

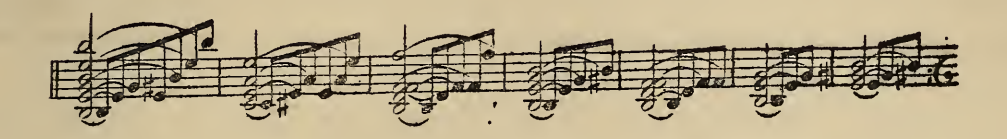


[1] Voir S. I. M. du 15 avril dernier.

s'exécutent en réalité, dit-il, comme si elles étaient notées : [1]



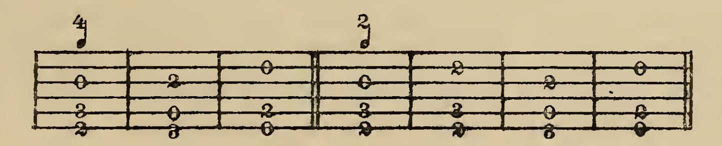
C'est à dire :



Quelque chose de ces habitudes d'exécution, usitées en Italie vers 1623, [2] pouvait s'être conservé, puisqu'en 1690 Delair observe encore que, sur le théorbe, la note de basse doit toujours *précéder* les accords. Règle, à la vérité, qui n'est point toujours commode à suivre, pour peu que la basse ait quelque mouvement. Mais enfin, quand cela était possible, cette basse, pincée la première et d'un timbre sans doute un peu plus

[1] On ne manquera pas de remarquer, dans ces divers exemples, que Piccinini ne suit pas, en arpégeant l'ordre des cordes. Il a toujours soin de pincer la 3e (la plus aiguë) la dernière, de façon à garder sa position naturelle à la note supérieure de l'accord.

[2] Piccinini insiste fort sur ce toucher arpégé du théorbe, tout différent de celui du luth. Il indique d'autres formules d'arpéges. Celle-ci par exemple, pour remplacer les tenues ou les répétitions d'accords :



Ce qui donne, réalisé, les figures suivantes :



Cette manière d'arpéger, dit-il, est nouvelle et fait un excellent effet, surtout dans les mouvements un peu rapides.

sonore, se trouvait mise assez en dehors, fut-elle écrite du reste au milieu d'un accord.

Peut-être enfin ne convient-il pas de prendre trop à la lettre des exemples qui, en somme, ne sont que des manières d'exercices destinés à former la main et dont l'effet réel importait assez peu. J'y consens. Mais il faut pourtant bien se persuader que ces renversements disgracieux et incorrects, s'ils pouvaient souvent se dissimuler grâce à quelques judicieux artifices, ne le pouvaient cependant pas toujours. Ils sont à ce point inhérents au mode d'accord de l'instrument qu'à moins de se réduire à une unique consonnance sur la basse, il était tels cas où les éviter devenait tout à fait impossible.

A moins de se réduire à une seule consonnance sur la basse, disais-je. Il ne serait pas impossible que le théorbe s'en tint là — ou à peu près — quand il jouait à l'orchestre ou en concert avec d'autres instruments. " On s'en sert avec la basse ou à la place de cette même basse ", dit Prætorius. C'est en pareil cas, j'imagine, que les longues cordes du second manche trouvaient leur emploi le plus fréquent. Elles descendaient plus bas qu'aucun autre instrument communément en usage. Puisqu'on les avait sous la main, c'était bien le cas de s'en servir. Exécuter la basse, en octaves sans doute, en y joignant le plus souvent possible une ou deux consonnances, suivant la commodité de la main, c'était assurément tout ce que l'on attendait des théorbistes, au moins dans les *tutti* un peu mouvementés.

Quelquefois, surtout si le compositeur avait exigé pour le *fondamento*, (c'est à dire la réalisation de l'harmonie) d'autres instruments (le clavecin par exemple, ou l'orgue), le théorbe ne se faisait entendre que dans les grands ensembles. M. D. Alaleona a retrouvé, à la bibliothèque Vallicelliana, un exemplaire de la *Rappresentatione di anima et di corpo* d'Emilio del Cavalliere, exemplaire qui, dans les exécutions de l'ouvrage à la Vallicella, avait servi au théorbiste: partout ailleurs que dans les morceaux à plusieurs voix, un " *Tace* ", écrit à la main, marque que l'instrument devait garder le silence. [1]

Au contraire, quand le théorbe était employé seul — ou presque — à soutenir la voix d'un ou deux chanteurs, une plus grande plénitude

[1] (*Studi sulla storia dell' Oratorio musicale in Italia,* 1908, p. 330). — On trouvera dans le même ouvrage une curieuse " Symphonia " du dialogue de l'Enfant prodigue tirée du *Teatro armonico spirituale* d'Anerio (1619). Elle est écrite pour violon, deux cornetti, luth, théorbe et orgue.

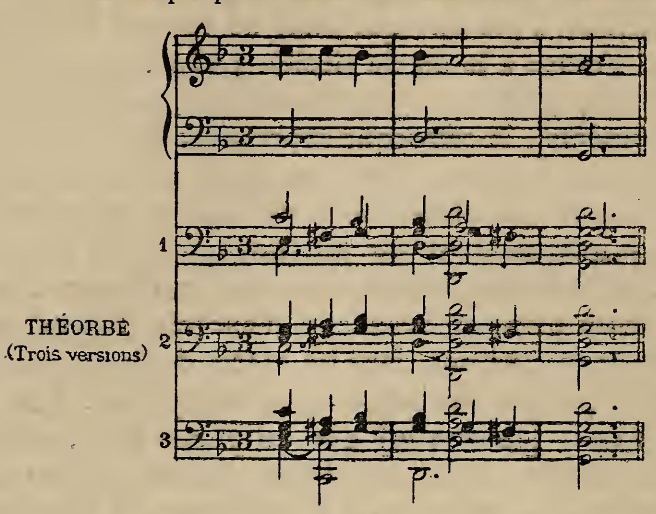
harmonique était requise. Cependant, il semble que l'on n'exigeât point la régularité et la plénitude d'accords qui était de rigueur à l'orgue ou au clavecin (surtout en France à la fin du siècle). Delair, après avoir exposé ses paradigmes d'accompagnement, (pour le clavecin, puisque son traité est pour les deux instruments), le remarque expressément. " Tous les accom-
" pagnements précédents [c'est-à-dire les diverses notes constituant
" l'accord], dit-il, ne sont pas absolument nécessaires, se pouvant passer
" de quelques-uns, principalement sur les Instruments où l'on ne trouve
" pas facilement tous les accompagnements que l'on voudroit, comme sur
" le théorbe où la main peine en beaucoup d'endroits lorsqu'on les veut
" tous faire régulièrement surtout dans les pièces de mouvement léger...
" mais pour donner quelque facilité... on remarquera... que la tierce
" suffit à quelque accord [intervalle] que ce puisse estre, excepté à la
" seconde et à la quarte. Ainsi la tierce est un accompagnement
" suffisant à la quinte, à la sexte, à la septiesme, à l'octave et à la
" neufviesme de quelque espèce que soient ces accords... Il faut de plus
" remarquer que la quarte tenant lieu de la tierce est un accompagnement
" suffisant aux accords auxquels elle est jointe... " Ceci se comprend de reste. Et l'on remarquera d'ailleurs que, presque partout, dans l'exemple de Fleury, l'auteur s'est contenté d'accords à trois parties.

Ce n'est guère que dans les passages de style récitatif, où la basse procède ordinairement par longues notes tenues, que les grands accords arpégés, tels que Piccinini les transcrit, pouvaient commodément s'employer. Dans les formules de cadences aussi, où il y a une tendance manifeste et compréhensible à élargir, en augmentant la sonorité. Voici divers exemples que j'emprunte à Angelo Michele.

" Exemple pour le récit ".



“ Exemple pour terminer la cadence en descendant. ”



“ Exemple pour terminer la cadence en montant ”.



Ces combinaisons d’accords sont assez simples. Le virtuosisme intempérant de certains artistes pouvait les compliquer à plaisir. Ce sont ceux-là sans doute que reprenait sévèrement Bacilly (*Remarques curieuses sur l’Art de bien chanter*, 1679), les accusant d’être plus soucieux de faire valoir la souplesse de leurs doigts que de faire paraître la voix qu’ils accompagnent. “ C’est pour lors, ajoute-il, accompagner le Théorbe de “ la voix et non la voix du Théorbe. Il faut donc se ménager en ce ren- “ contre et ne pas se figurer que, dans ce mariage, le Théorbe soit

LE CONCERT

Tableau attribué à Lenain.

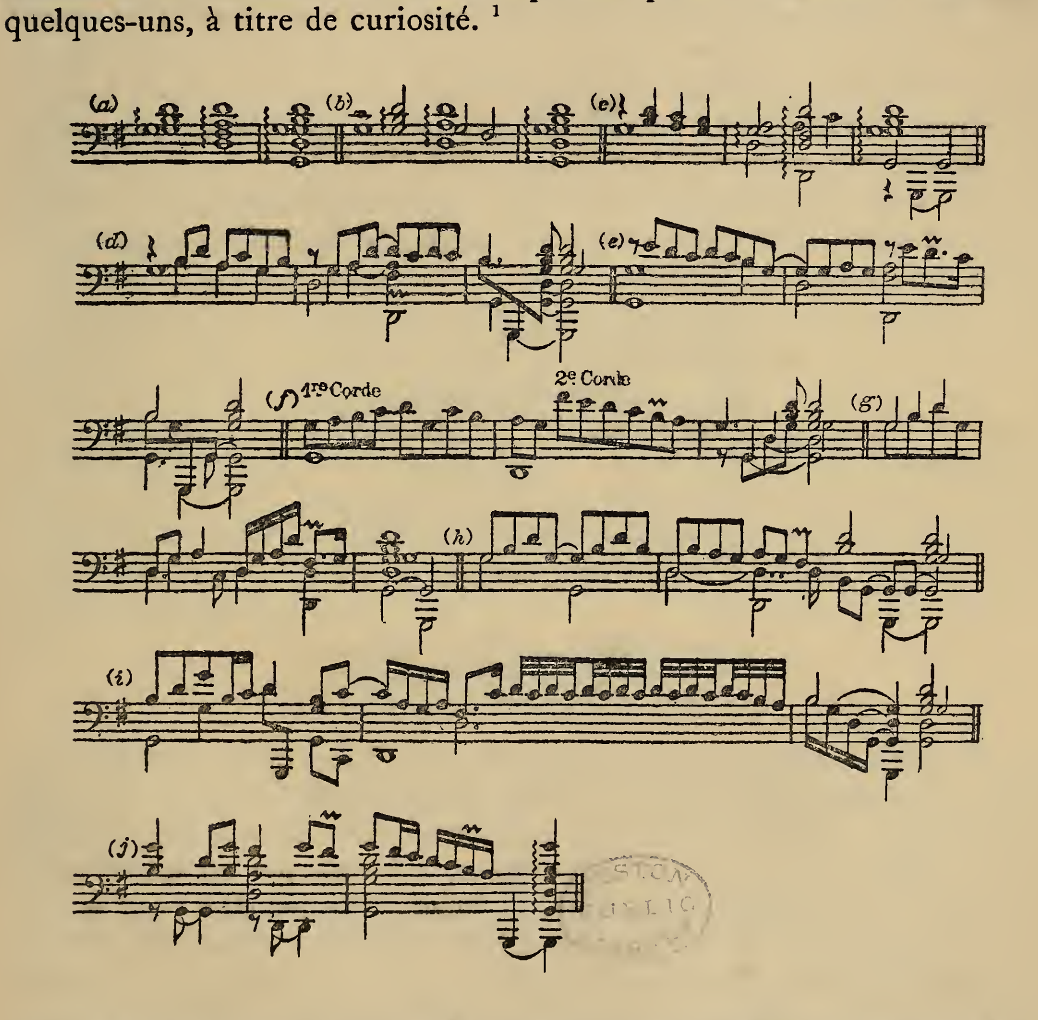


BASSE DE VIOLE. LUTH. THÉORBE. POCHETTE.

COLLECTION HAYER, DE COLOGNE.

" nommé le mary de la voix pour l'accabler et la gourmander, mais bien
" pour la flatter, l'adoucir et en cacher les déffauts."

Mace a réuni avec complaisance un grand nombre de ces formules extravagantes, dont un emploi à peu près judicieux ne pouvait être que bien rare. Sur cette simple basse donnée il superpose des accords et des dessins fort variés, de plus en plus " diminués ". En voici quelques-uns, à titre de curiosité. [1]



[1] Je rappelle que Mace se sert d'un théorbe dont la chanterelle seule est baissée d'une octave. La 2e corde reste à son diapason véritable, ce qui augmente sensiblement dans le haut l'étendue praticable des traits.

De semblables figurations, malgré l'intempérance de virtuoses toujours disposés à se pousser au premier plan, devaient être assez exceptionnelles. Et j'imagine que, pour une restitution moderne de l'accompagnement, dans le goût du temps, de quelque pièce de chant, il conviendrait de s'en inspirer de façon fort discrète. Elles sont pourtant révélatrices d'un côté significatif des habitudes anciennes qu'il ne sied pas de passer tout à fait sous silence.

Examinons d'un peu près les variations de Mace. Celles marquées (*g*) et (*i*) offrent cette particularité d'ajouter à la basse donnée un accord qu'elle ne supposait point dans son texte : la sixte sur la sous-dominante du ton. Que l'on considère cette sixte comme une broderie de la basse et des autres parties, soit. Ce n'en est pas moins une liberté que pas un accompagnateur moderne n'oserait prendre et qui paraît cependant avoir été tout à fait courante. Un des exemples d'Angelo Michele confirme cette induction. Car voici comme il traduit la basse d'un fragment de récit :



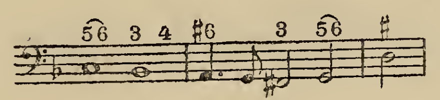
C'en est assez pour prouver que les théorbistes ne se croyaient nullement asservis étroitement à la note de la partie de basse laquelle, couramment, remplaçait pour eux la tablature. Un virtuose sur le théorbe n'est pas digne de ce nom, affirme Mace, s'il n'est pas en même temps consommé dans la théorie musicale. Il fallait l'être en effet pour se permettre impunément et légitimer en même temps ces fantaisies. Mais les gens habiles étaient rares,du moins dans le monde des amateurs. " L'accom-
" pagnement n'a jamais été si commun qu'il l'est, écrit Delair ; presque
" tous ceux qui jouent des instruments se meslent d'accompagner : mais

“ il y en a très peu qui accompagnent régulièrement. On se contente “ d’une certaine routine, laquelle n’estant pas soutenuë de la science “ n’empesche pas que l’on tombe dans quantité de fautes que l’on peut “ d’autant moins éviter qu’on ne les connoist pas... ”

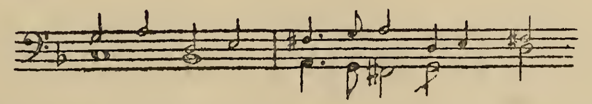
A ces exécutants novices il semble qu’on ait voulu parfois apporter un secours bien nécessaire. Je signalerai à ce propos quelques particularités d’un recueil, très rare et assez peu connu : *Les Airs de Monsieur Lambert, maistre de la musique de la Chambre du Roy gravez par Richer...* (Paris 1669).[1]

Ce sont des airs à une voix, avec une basse vocale et une basse instrumentale chiffrée. Que celle-ci ait supposé dans la pensée de l’auteur une réalisation au théorbe, cela ne fait pas doute. Lambert s’accompagnait toujours lui-même sur cet instrument à l’imitation de de Nyert, son maître et son modèle, et il était virtuose excellent. De plus, le diapason général de cette basse, écrite tout à fait au grave, à l’octave assez souvent de la basse vocale qu’elle double, concorde parfaitement bien avec celui qui convenait au théorbe. Et nous connaissons assez les habitudes du temps pour affirmer que ces airs, presque toujours, ont été entendus, soutenus des accords de l’instrument à la mode.

Le chiffrage est établi avec beaucoup de soin. Non que l’auteur ait multiplié les chiffres sur chaque note. Au contraire. Mais ces chiffres, sont choisis de telle sorte qu’ils indiquent bien souvent un dessin mélodique très perceptible, lequel n’apparaîtrait pas avec les autres signes qui pourraient, tout aussi bien, désigner les mêmes accords. Par exemple, dans le premier air :



Cette notation ne suppose-t-elle pas que Lambert tenait à faire entendre ce dessin (avec les notes de remplissage en plus, peut-être, s’il était possible) ?



L’intention paraît évidente. Sans quoi le *si bémol* de la première

[1] Le seul exemplaire que je connaisse de cette collection se trouve dans la bibliothèque de M. Ecorcheville.

mesure et le *fa dièze* de la seconde eussent reçu le chiffre 6, notation usuelle de l'accord de sixte.

On trouverait maint et maint passage tout pareil. D'autrefois, Lambert a marqué, de temps en temps, des indications de valeur tout aussi précises. Il emprunte pour cela aux tablatures les petites notes qui s'inscrivaient au-dessus des lettres.



On remarquera enfin des signes de liaison sur certains chiffres, toujours consécutifs : 56, 76, 65. C'est encore un emprunt aux tablatures. Ce signe de liaison, Piccinini l'appelle le *Strascino*. Il s'en sert pour marquer les traits diatoniques montants ou descendants dont le luthiste ne doit pincer que la première note, les suivantes résonnant sous les doigts de la main gauche seule. Ce genre de traits réussissait très bien au théorbe où les cordes vibraient fort longuement. Les Français n'en ignoraient pas l'usage : on en trouve souvent le signe dans les tablatures de Ballard. Il ne paraît pas douteux que Lambert ait voulu, en plaçant cette liaison au-dessus de certains chiffres (et aussi en quelques endroits de ses basses), signaler aux exécutants les passages où cet effet particulier était de mise.

Nous en serons naturellement privés dans les exécutions modernes d'accompagnements de théorbe ou de luth, puisque ces instruments ne sont plus pratiqués de nos jours et qu'il les faut remplacer d'ordinaire par le clavecin ou la harpe, sinon le piano. Il en est à peu près de même, du reste, de tous les autres menus ornements qui jouaient alors un rôle indispensable. " Ce qui fait par dessus tout l'excellence particulière du théorbe, " dit Prætorius, ce sont les " trilles et accents en sourdine " que l'on fait " avec la main sur le bas de la touche. " Il traduit ici textuellement *(stille und messigen Trillen und Accenten)* le texte d'Agazzari (*trilli ed accenti muti*) dont il s'inspire, [1] sans donner d'ailleurs plus de détails. Mais Piccinini s'étend assez longuement sur ces agréments (*gruppo*, *tremoli*) et

[1] Agostino Aggazzari : (*Del sonare sopra il basso con tutti le stromenti*, 1607).

Mersenne a consacré un ample paragraphe aux divers " tremblements " que l'on peut pratiquer sur le luth. Le clavecin en héritera plus tard.

Seulement, en passant au clavier, ils avaient perdu cette grâce vaporeuse qui résulte de la modification soudaine de la corde vibrante, sans que le doigt ou le sautereau la pince. Tous les ornements du luth, du théorbe et des instruments de cette famille se résument en un battement rapide, inférieur ou supérieur, sur la corde déjà pincée. Ils ne donnent point l'impression de deux notes distinctes mais d'un son unique, ondulant doucement pour revenir à son point de départ. Rien ne peut en suggérer l'idée à qui ne les a point entendus. Rien ne le saurait remplacer. Et comme l'accompagnement ne se les interdit pas le moins du monde, c'est là un caractère qui nous échappera toujours, au cours de nos restitutions de musique ancienne.

Malgré cette lacune, j'imagine que, grâce aux textes ici rassemblés, il sera désormais possible de conférer aux accompagnements, jadis exécutés sur le théorbe, une figure beaucoup plus voisine qu'on ne le fit jusqu'à présent de celle qui fut la leur. Nous avons vu que la nature de l'instrument commandait impérieusement certaines formes, souvent fort imparfaites ou du moins fort spéciales.

Sans s'attacher outre mesure au défaut principal (le bouleversement harmonique qui résulte de la transposition à l'octave grave des deux cordes supérieures), il faut reconnaître que cet accompagnement demeurait retenu dans des bornes fort étroites. L'instrument n'avait pas de registre aigu. Les accords qu'il peut fournir ne sauraient donc guère dépasser le médium de la clef de fa. De plus tout dessin d'imitation, toute harmonie tant soit peu figurée ou mouvementée lui restent interdits. [1] En revanche, la belle sonorité, la richesse et l'étendue du jeu des grosses cordes graves assurent à la basse une prédominance marquée : les autres parties ne sont plus là que pour la parer et la soutenir.

Ce fut cette supériorité de son registre grave qui fit la fortune du théorbe. Ou pour mieux dire, il ne fut créé, il ne se différencia du luth que pour offrir aux musiciens, aux virtuoses du chant nouveau que les

[1] Telles sont les considérations principales dont il conviendra de s'inspirer pour la restitution moderne des accompagnements de théorbe ou de chitarone dans l'ancienne musique. C'est généralement la harpe qui supplée aujourd'hui l'instrument hors d'usage. Il sera donc bon de toujours l'écrire *exclusivemeut* dans le registre grave — ce qui ne s'est guère fait jusqu'ici — en accord serrés. Certains morceaux, par exemple le récit de la Messagère au premier acte de l'*Orfeo* de Monteverde, prendront ainsi un aspect assez différent de celui que leur donnent à tort les restitutions modernes.

On aura pareillement à tenir compte de l'exécution arpégée qui, selon Piccinini, était celle du chitarone.

dernières années du XVIe siècle voient s'élaborer peu à peu, l'instrument accompagnateur qu'ils rêvaient. Le théorbe est né avec la musique dite *récitative*, avec ces airs à voix seule, soit disant renouvelés de l'antiquité, qu'écrivent les musiciens nourris de l'humanisme florentin de la *Camerata* de Bardi. Ce sont les premiers adeptes du " bel cantare ", comme le dit Piccinini, qui recherchent pour soutenir leur voix ces grands luths de Bologne, accordés à un diapason grave pour servir dans les concerts d'instruments. Ils n'ont qu'à en modifier l'accord ou quelques détails de facture. Et voici le théorbe (ou le *chitarrone*) réalisé, tel qu'il apparaît aux mains de Giulio Caccini, quand il vient à Ferrare, vers 1594. C'est bien l'instrument qu'il faut à ses *Nuove Musiche*.

Caccini méprise assez le contrepoint pour n'être pas gêné — au contraire — de l'incapacité du théorbe à en rendre les figures les plus innocentes. Aux chanteurs à voix seule de la génération précédente, lesquels ne faisaient que transposer sur les cordes l'architecture sonore d'ensembles conçus pour quatre ou cinq voix théoriques, il avait fallu le luth, si propre, avec la riche étendue de ses divers régistres, à l'exacte transcription de polyphonies assez complexes. Les novateurs ne sont plus soucieux que d'assurer, avec l'absolue prédominance de la voix, l'intelligence parfaite des paroles. A ces exigences moins musicales, il faut un accompagnement aussi moins musical et plus abstrait. Au nom de l'antiquité, on renoncerait presque à l'harmonie toute entière. Du moins convient-il de la réduire à d'humbles proportions. Une seule note de basse, faisant consonnance avec la voix, paraîtrait presque la formule de cette simplicité qui seule, croit-on, peut produire les grands effets. Et il n'est pas sûr que Caccini ne s'en soit pas contenté bien souvent alors qu'il exécutait ses œuvres.[1] Le luth, justement, manquait de force et de vigueur dans son registre grave et ses dessus, trop séduisants et trop sonores, eussent risqué de détourner l'attention de l'auditeur. Ce sont des inconvénients que ne balanceront point ses avantages, inutiles désormais.[2]

[1] On serait tenté de le croire, à lire certains passages de sa préface : "... usando in essa... una certa nobile " sprezzatura di canto, trapassando talora per alcune false, tenendo però la corda del basso ferma, eccetto che " quando io me ne volea servire all' uso commune, con le parti di mezzo tocche dall' istrumento per esprimere " qualch' affetto, non essendo buone per altro ".

[2] " Toutes sortes d'instruments ne sont pas propres pour accompagner, d'autant qu'il ne faut pas dans l'accompagnement que les dessus dominent sur les basses, parce qu'il n'est pas question de faire briller l'instrument... mais seulement de soutenir la voix qu'on accompagne. Ainsi il faut que les basses y dominent, c'est la raison pour laquelle on ne se sert pas ordinairement du Luth ni de la Guitarre pour accompagner, d'autant

La vogue du théorbe suivit partout celle des œuvres mélodiques ou dramatiques de l'école nouvelle. Générale en Italie dès les premières années du XVIIe siècle, elle sera donc en France tant soit peu plus tardive. Nos chanteurs d'airs de cour ou de ballet ne renoncèrent pas tout de suite à leurs tablatures de luth où ils notaient, avec une précise exactitude, l'ordonnance et les mouvements de leurs accords.

Ce n'est pas qu'ils soient demeurés ignorants de ce qui se passait au dela des Alpes. Ni les drames récitatifs, ni la musique de chambre italienne n'étaient choses inconnues pour nos maîtres ou nos amateurs. Assez de gens de toute condition avaient voyagé en Italie. Assez d'artistes d'outre-monts avaient accompagnés en France la Reine Marie de Medicis. Le poète Rinuccini, qui exerça une si grande influence sur Peri et sur tous les musiciens florentins, fit trois voyages en France (et en Flandre) de 1600 à 1601, de 1602 à 1603 et en 1604. Cette dernière année très problablement, ou la suivante, Caccini lui-même avec ses filles, séjourna quelque temps à la cour de Henri IV. [1] Il eut tout le loisir d'y faire entendre ses œuvres et connaître sa façon de les accompagner.

Il n'apparaît pas qu'elle ait prévalu sur les habitudes de nos compositeurs et de nos virtuoses. Il restent vingt-cinq ans encore fidèles à leurs minutieuses tablatures de luth, ainsi que l'attestent tous les recueils publiés en cette période.

C'est qu'en effet la simplification de l'harmonie qu'entraînait l'usage du théorbe répugnait excessivement au caractère du contrepoint français, tel que le pratiquaient Claudin, Du Caurroy et un peu après eux, Bournonville. Ces maîtres (qui seront tenus longtemps pour des modèles clas-

que les Dessus y dominent trop et que les Basses n'y fournissent pas assez ". (Delair)

Ajoutons que le diapason grave du théorbe maintenait constamment l'harmonie très au-dessous du chant quand le chanteur était un Soprano. Fut-il même un Ténor, cet avantage persistait. Tandis qu'un Ténor, accompagné au luth ne domine l'accompagnement que par cette convention qui suppose sa voix plus haute d'une octave. Convention que traduit graphiquement notre habitude de l'écrire en clef de *sol*.

[1] M. Ademollo, du moins, l'affirme. Et ce voyage, dont je n'ai pas retrouvé de mention contemporaine, paraît à peu près certain, si l'on considère que le roi écrivit lui-même au grand-duc de Toscane pour mander Caccini auprès de lui. Voici cette lettre. (*Lettres missives de Henri IV*, ed. Berger de Xivrey, VIII, 908), Elle est vraisemblablement, de 1604.

A mon oncle le grand-duc de Toscane

Mon oncle, le récit que j'ay ouy faire du bon concert de musique de Jules Romane avec ses filles me fait vous faire ce mot et prier par Rinuccini, qui le vous mandera, de me le vouloir prester pour deux ou trois mois, affin que les ayant ouys, je vous puisse mander si la renommée qui vole d'elles est véritable. Et remettant le surplus à la suffisance dudict Rinuccini, je vous prieray de le croire, et Dieu vous avoir, mon oncle en sa saincte et digne garde. Ce XXIIIe aoust, à Fontainebleau. HENRY.

Ce Rinuccini, à qui le roi Henri confie son message, n'est pas le poète dont le rôle fut si décisif pour l'établissement de l'art nouveau. Mais il lui était très certainement apparenté.

siques) n'auraient certes pu admettre cette confusion dans l'ordre des parties, cette impossibilité de distinguer les figures originales d'un groupe de sons. Pour Claudin, cela va de soi : c'est encore un polyphoniste à la mode ancienne. Du Caurroy et Bournonville suivent une autre tradition. S'ils font dans leurs musiques une place assez discrète au jeu subtil et savant des imitations suivies, il attachent en revanche une importance extrême à l'architecture de leurs accords. Ce n'est pas qu'ils enrichissent de combinaisons impratiquées le matériel harmonique. Mais il s'appliquent avec zèle à l'étude des sonorités diverses résultant des positions différentes. De cette variété, ils entendent tirer leurs plus beaux effets. Qu'un accord parfait soit composé de quinte et tierce disposées au hasard sur la tonique, c'est là une vue abstraite qui les laisse indifférents. Ce qui leur importe, c'est tel accord parfait qu'ils ont réalisé, à telle place, à tant de voix, écartées, rapprochées, redoublées de telle façon et non d'une autre. Disposer les intervalles autrement qu'ils ne l'ont fait ce serait trahir ou mutiler leur pensée et les perpétuelles mutations des théorbistes leur eussent été assurément odieuses.

Quant aux compositeurs d'airs de cour, il est bien vrai qu'ils sont plus soucieux du charme, de l'élégance ou de l'expression de leurs mélodies que de toute autre chose. Mais le détail de leur texte les préoccupe fort peu. Pour peu qu'ils en rendent le sentiment général, ils sont satisfaits et ils n'ont pas la moindre idée de la juste déclamation ni de l'accent véritable de la langue. Pourquoi seraient-ils disposés à sacrifier quoi que ce soit de leur musique afin que soient mieux entendus ces petits vers, insignifiants si souvent ? Et comme Guesdron et ses contemporains (et aussi Boesset, quoi qu'à un moindre degré) sont encore des polyphonistes qui n'oublient pas tout à fait qu'ils écrivent aussi leurs airs à quatre ou cinq voix, ils tiennent à ce que leurs accompagnements subsistent avec leurs détails et leurs mouvements, simplifiés sans doute mais non pas effacés. Ils résisteront donc. Mais la génération qui les suit n'aura plus leurs exigences ni leurs scrupules. De Nyert qui pratiqua en Italie le chant et l'accompagnement à la manière nouvelle, Lambert, son admirateur et son élève introduiront définitivement l'usage du théorbe en France.

Cette innovation devait avoir peut-être plus d'importance qu'ils ne se l'imaginaient. Que le théorbe ait eu pour lui la beauté et la puissance du timbre, que l'ampleur et l'étendue de son registre grave l'aient fait riche de certains effets et plus commode à jouer, qu'en un mot il ait

réalisé parfaitement ce que ses inventeurs en attendaient, ce sont des mérites que personne ne voudra contester. Ils ont leur prix. Et l'on comprend qu'ils aient séduit les contemporains, les Français comme les autres. Les artistes ont goûté le charme de cette sonorité captivante, sans se douter qu'ils travaillaient efficacement à bouleverser les fondements mêmes de l'art de leur temps.

Car si l'on songe aux transformations que le théorbe apportait dans la pratique de l'accompagnement (je me suis efforcé de les mettre en lumière), si l'on réfléchit aux habitudes d'oreille qui ne pouvaient manquer d'en résulter, étant donné la vogue et l'emploi journalier de l'instrument qui créait ces formules, on en viendra à penser que les virtuoses qui le jouaient ont grandement contribué, sans le savoir, à l'évolution du sens harmonique.

Au moins en France. Des doctes combinaisons où se plaisaient les musiciens d'église du temps de Henri IV et de l'art, alerte en son élégance un peu sèche, des compositeurs d'airs de cour ou de chanson à voix seule jusqu'à l'harmonie purement abstraite du XVIII[e] siècle, laquelle s'est théoriquement compliquée de dissonances nouvelles tout en s'appauvrissant en même temps dans sa technique, la distance paraît énorme. Moins d'un siècle cependant a suffi à la franchir. Le goût se serait-il aussi radicalement transformé sans la quotidienne pratique d'un instrument impropre à toute harmonie figurée, où tout contrepoint indépendant se transformait presque nécessairement en harmonies immobiles et, pour ainsi dire, impersonnelles ?

Henri Quittard.

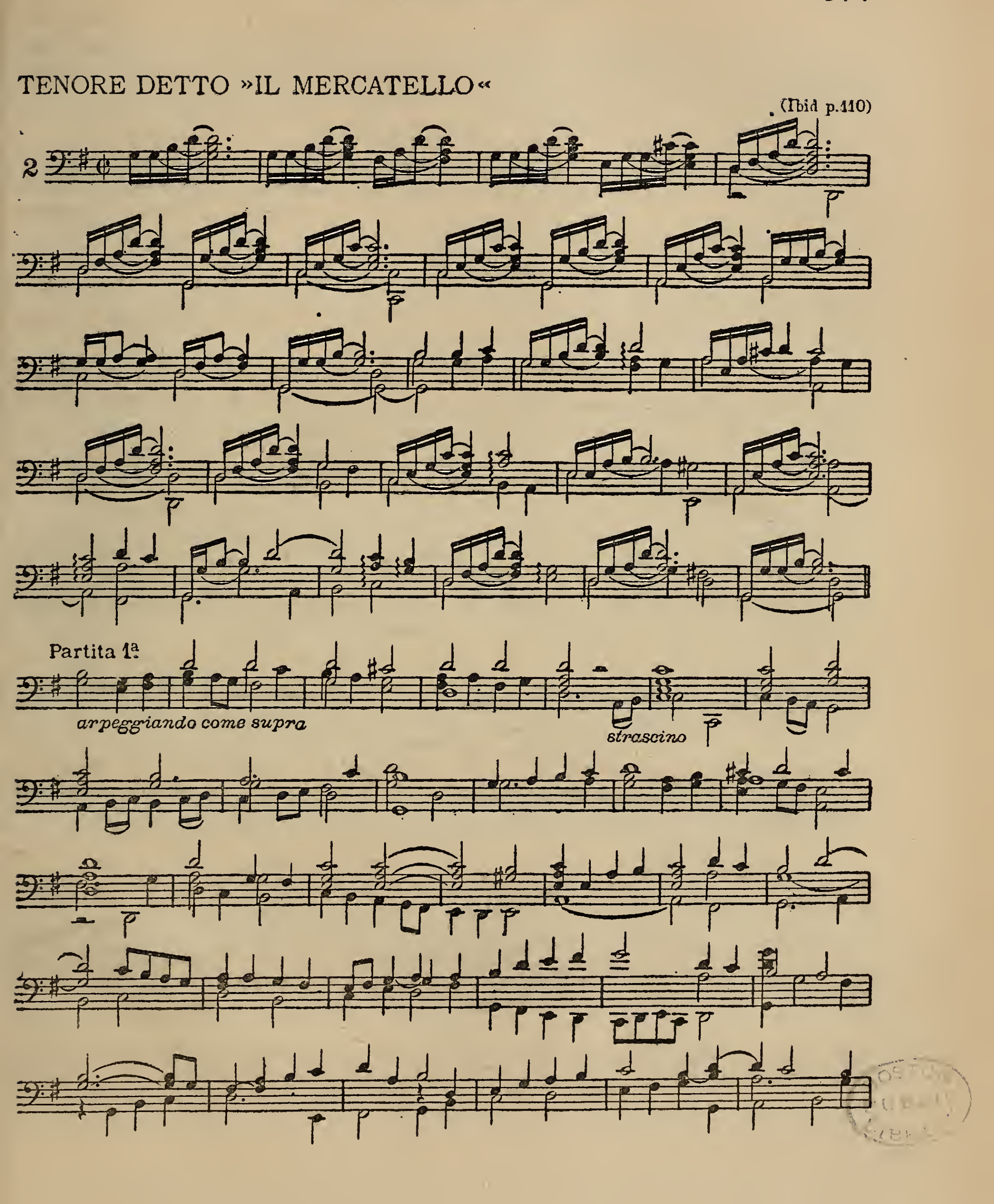
Bien qu'en cette étude, je n'ai eu dessein de m'occuper du théorbe qu'en tant qu'instrument d'accompagnement, j'ai cru devoir joindre ici la transcription de quelques pièces écrites pour l'instrument solo, pièces tirées des recueils de Piccinini et de Mace et d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale renfermant des pièces de de Visée.

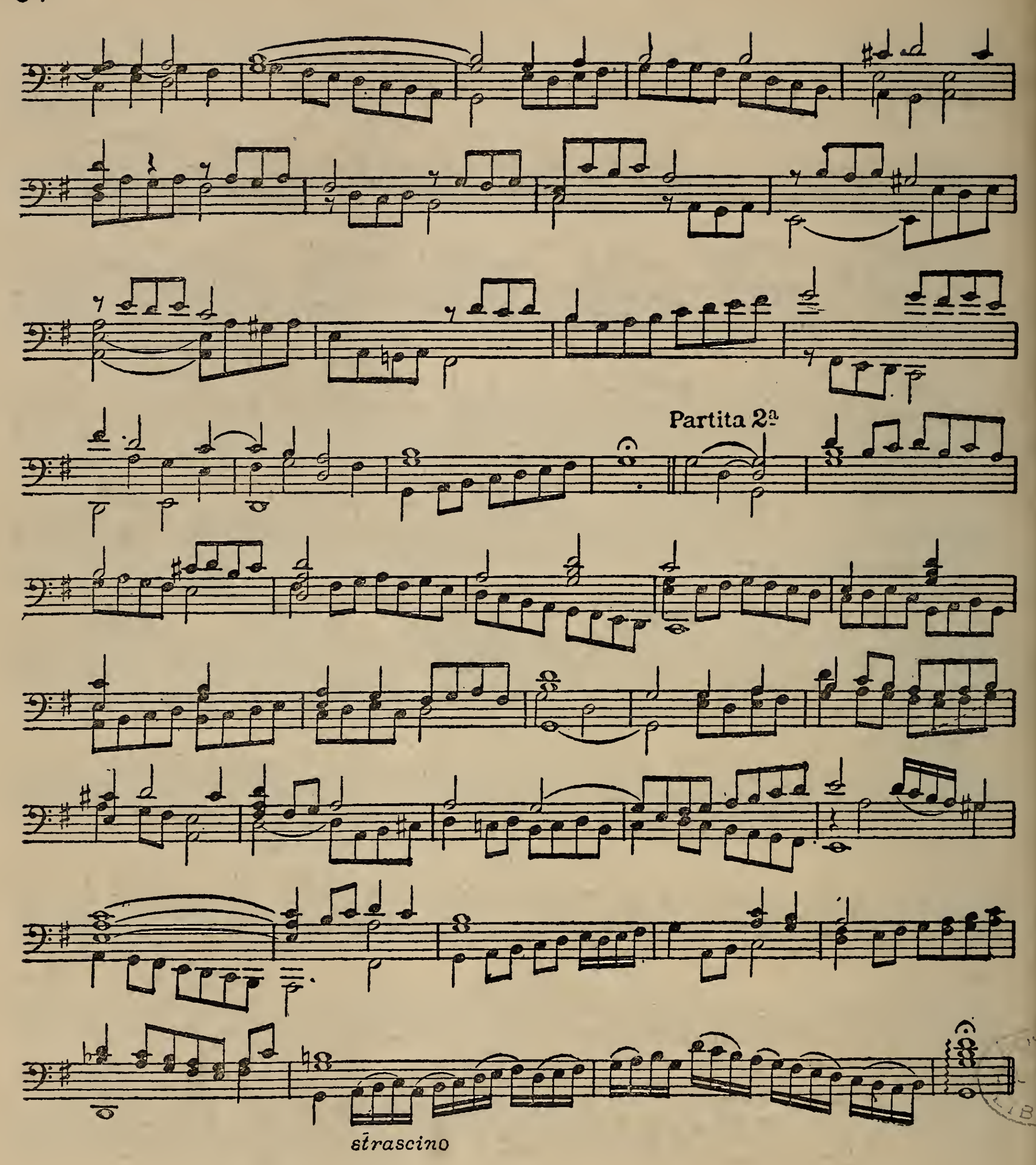
Elles auront au moins l'utilité de donner une idée pratique des ressources générales du théorbe, de son diapason et du caractère extérieur de la musique qu'il était propre à rendre. La *Fantaisie* de Mace, d'ailleurs, composée d'une réunion assez arbitraire de préludes en différents tons, pouvant se jouer d'un bout à l'autre ou par fragments, représente assez justement les introductions instrumentales qui devaient précéder toujours l'exécution d'un air accompagné. Le *Prélude* de de Visée offre un caractère analogue, en étant d'une date de quelques années plus récente.

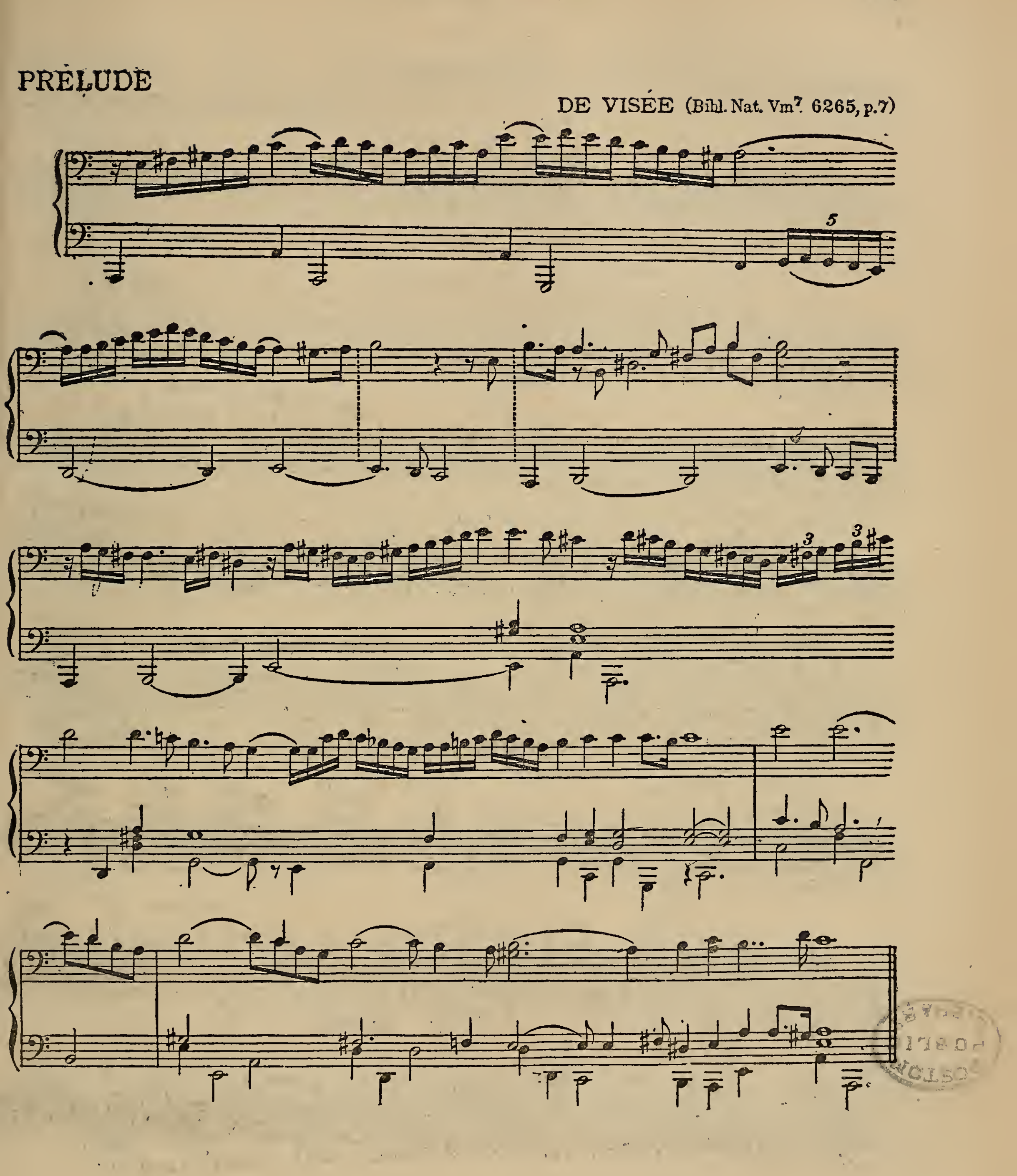
TOCCATA PRIMA

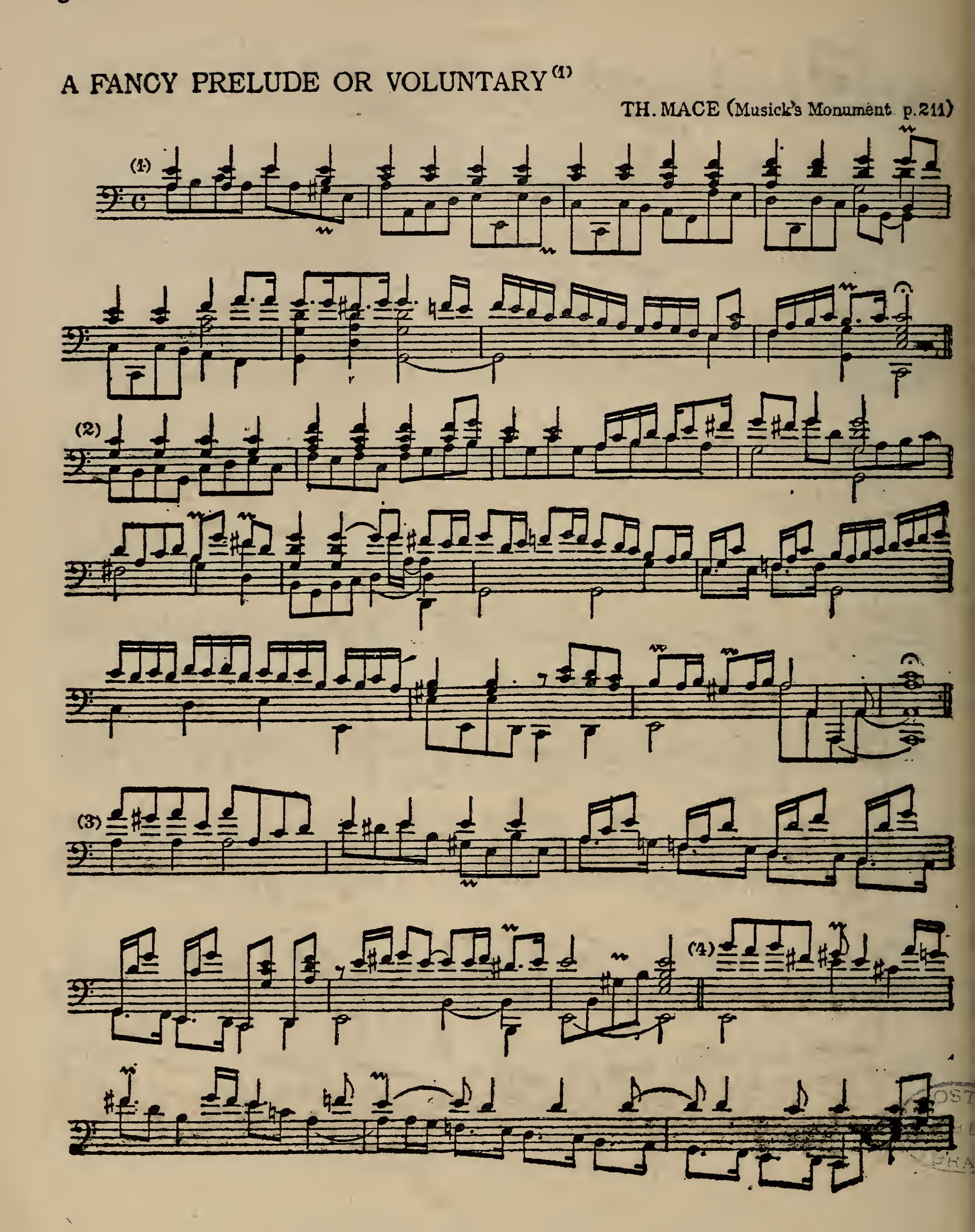
PICCININI (Intavolatura..... p. 86)

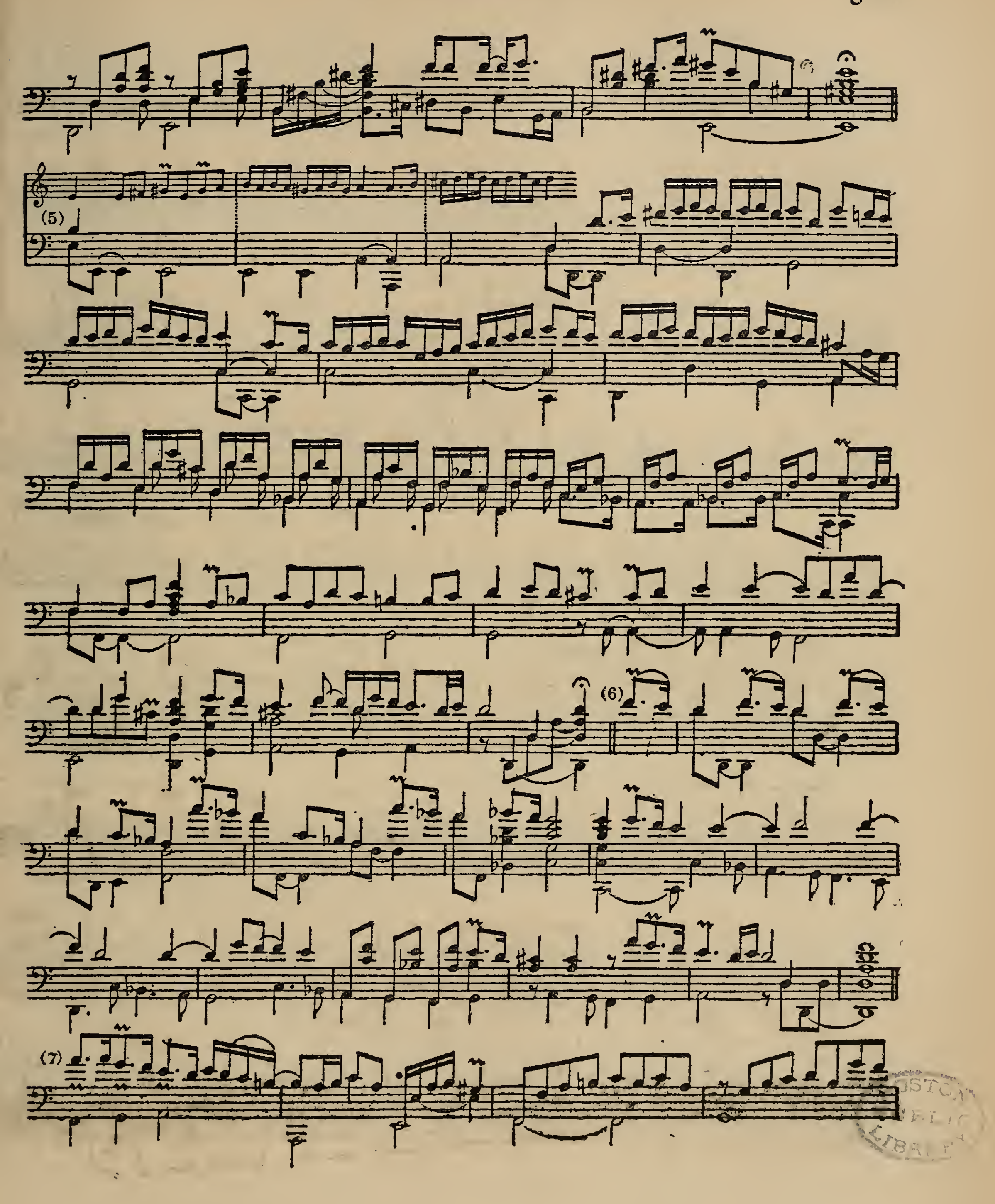


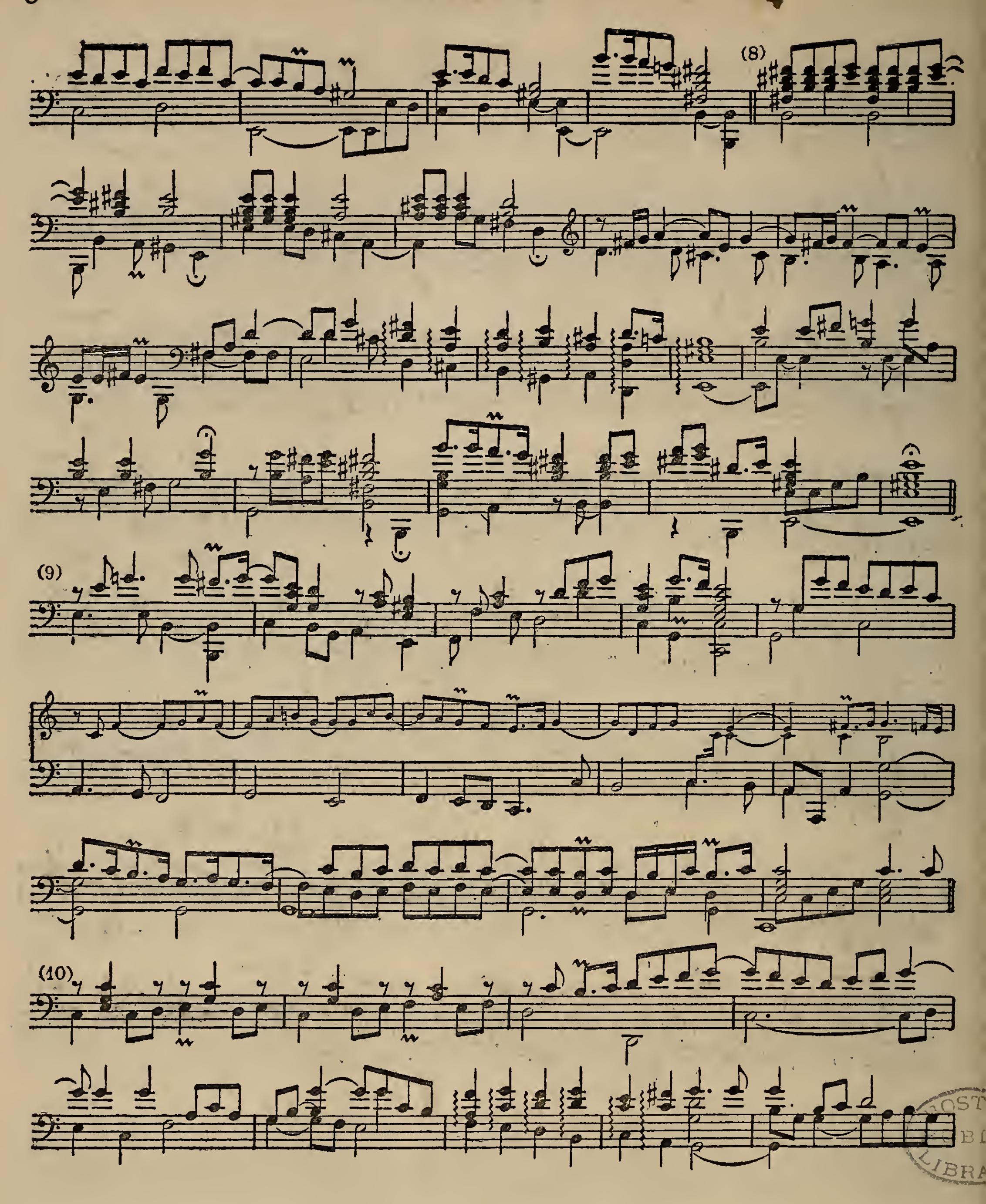

TENORE DETTO »IL MERCATELLO«
(Ibid p.110)
Partita 1ª
arpeggiando come supra
strascino

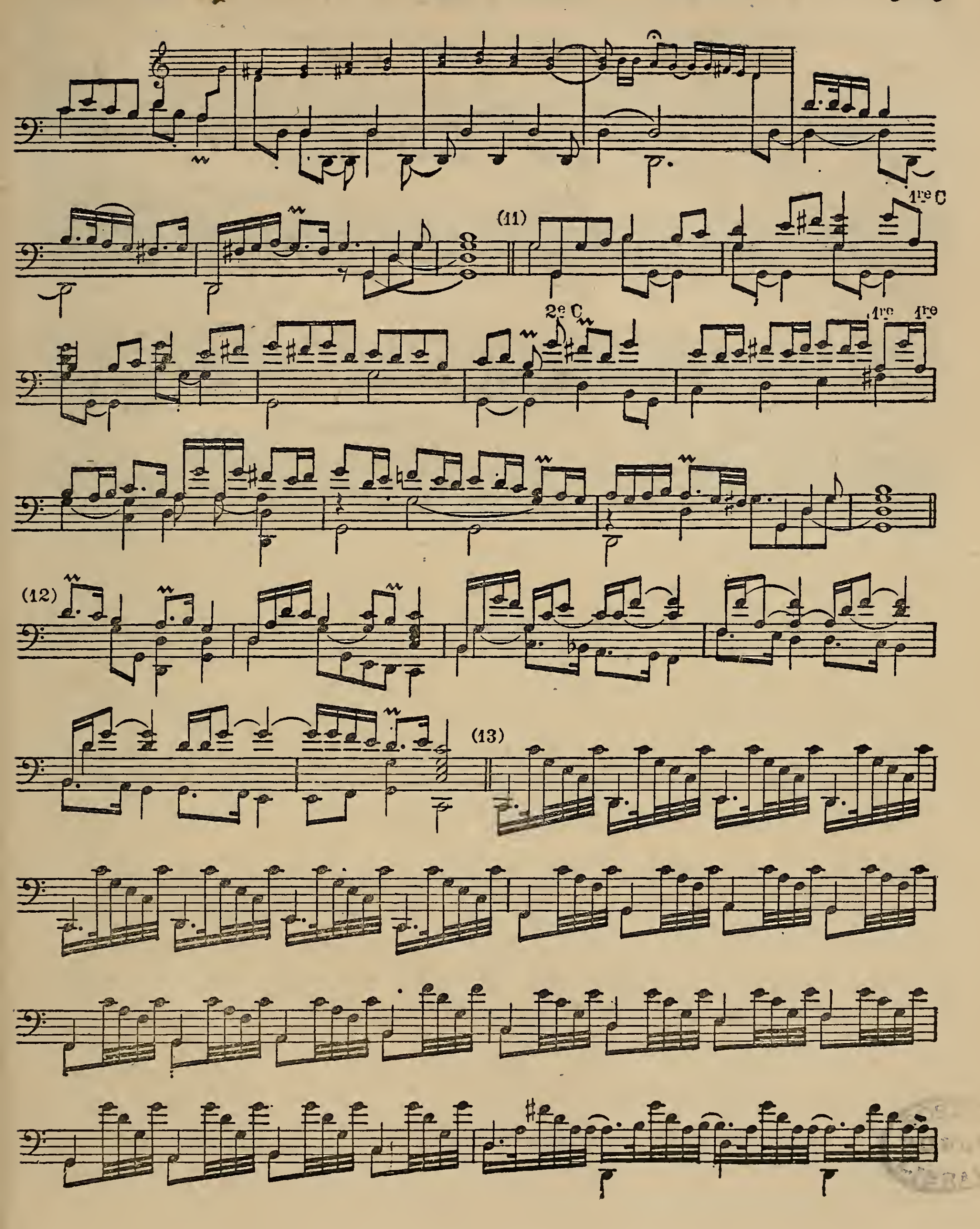

Partita 2ª
strascino

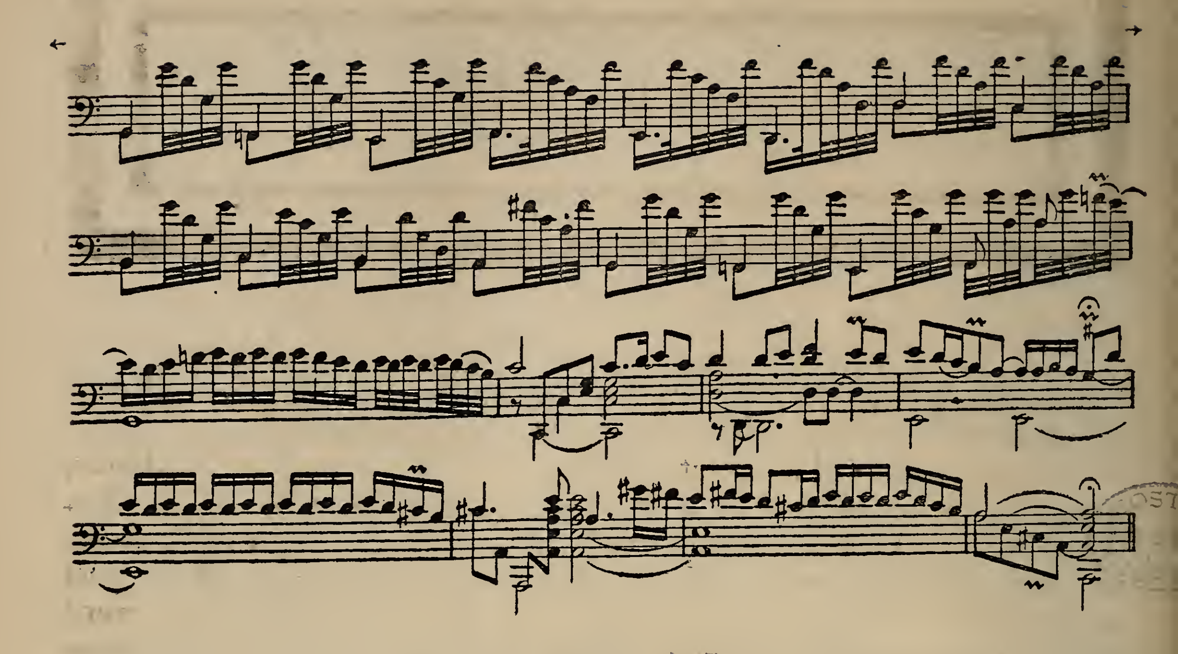

PRÉLUDE
DE VISÉE (Bibl. Nat. Vm⁷ 6265, p.7)


A FANCY PRELUDE OR VOLUNTARY (1)
TH. MACE (Musick's Monument. p.211)
(1)
(2)
(3)
(4)


(5)
(6)
(7)


(8)
(9)
(10)


(11)
1re C
2e C
1re
1re
(12)
(13)



J. B. WECKERLIN

J. B. Weckerlin s'est éteint à Guebwiller en Alsace, où il était né le neuf novembre 1821. Son père, qui possédait une teinturerie lui fit faire des études savantes. Il apprit la mécanique et la chimie, mais avec l'arrière-pensée de tout abandonner pour la musique. En 1844 il quitta définitivement l'Alsace et les colorants pour venir à Paris suivre les cours de Ponchard et d'Halévy. Il sort du Conservatoire en 1849 et se voue à l'enseignement du chant. Le 1er juin 1871 il est nommé sous-bibliothécaire du Conservatoire, et en 1876 bibliothécaire, en remplacement de Félicien David. Il prit sa retraite en 1909.

Weckerlin avait beaucoup composé; ses œuvres n'ont pas connu le succès, sauf peut-être son "*Organiste dans l'embarras*" qui eut 100 représentations en 1853. Il se livra à de nombreux arrangements d'œuvres anciennes, et s'était voué surtout à la passion de la chanson populaire. Il avait réuni une volumineuse collection d'ouvrages sur ce sujet, dont notre président Charles Malherbe fit l'acquisition il y a trois ans.

Le nom de Weckerlin restera surtout associé à celui de la Bibliothèque du Conservatoire. Pendant quarante ans il ne cessa d'accroître et de mettre en ordre ce fonds musical, qui est maintenant un des plus importants d'Europe. Ses méthodes bibliographiques étaient des plus sommaires, il faut bien l'avouer, et Weckerlin, très ennemi de toute intrusion étrangère n'avait jamais voulu s'associer aux progrès de la science moderne. Il n'en a pas moins été une véritable bonne fortune pour cette bibliothèque, dépouillée par Fétis, méprisée par Berlioz et dédaignée par Félicien David. N'oublions pas qu'en 1871, personne ne soutenait un curieux des livres de musique, et personne ne le guidait. Le Weckerlin que nous avons connu en 1900, eut été tout autre si la

musicologie eut existé quarante ans plus tôt, avec son internationalisme fécond.

J. B. Weckerlin avait l'âme gaie, du moins en 1858, comme le témoigne le croquis ci-joint, exécuté lors des concours d'harmonie et de contrebasse de juillet de cette année. La musique ne se souvient plus guère des professionnels nommés : Marix (Israel), Desfourneaux (Jules), Bricart (Auguste), Zimmermann (Leon), Delamour (Charles) et Héblot (Etienne), tous concurrents pour la contrebasse.

Par contre le concours " d'harmonie et d'accompagnement pratique réunis " de 1858, dont Weckerlin fut un des juges sévères et convaincus, nous montre des noms connus : Mangin, Diémer, Roques, Bernardel, Duvernoy (Alphonse), Hess, Goblin, Minard. Les survivants actuels de ce concours ne nous en voudront pas d'avoir rendu publique l'opinion de Weckerlin sur leur compte à ce moment de leur carrière.



M: Delamare 1re année – 16 ans – Noch ein Anfänger – liest nicht übel –
als Aufführung

Zimmermann 3e a. – 3e accès 57 – ein wenig besser – auch immer mehr. liest nicht sehr gut.

Hollat 20 1re année ——— viel Schwäche ——— id

Maris 21 – 2d prix 57 ||||||||| — Spielt gut — liest ziemlich gut ××

Bricart 16 – ——— nicht übel — recht übel — ?

Defourmantel 23 — 9 —— gut gespieltes Stück



Croquis exécuté par J. B. WECKERLIN, aux Concours du Conservatoire de 1858.



PARIS. *Mai.*

Nous liquiderons aujourd'hui les dernières manifestations de cette saison musicale, qui fut en somme assez pauvre, tout au moins en qualité. Nous ne parlerons, si vous le voulez bien, ni de la saison russe de l'Opéra — qui reste cette année, et il est permis de le regretter, purement chorégraphique — ni de la saison italienne du Châtelet : saison américaine plutôt, et à tous égards ; humiliante par le déchaînement de la réclame, même pour le public spécial à qui elle s'est adressée. Ce sont là des choses qui n'ont avec la musique véritable que de très vagues liens. Mais l'Opéra et l'Opéra-Comique ont lutté d'activité, en cette dernière période, d'une façon qu'on n'avait, je crois, pas encore vue.

Il vaudrait mieux, à la vérité, ne rien faire du tout que de mettre à la scène la *Damnation de Faust.* Ceci encore est bon pour l'Amérique, ou pis : pour Monte-Carlo. Je ne parle pas de la réalisation de l'Opéra, que je ne connais pas au moment où j'écris ces lignes, mais du principe même. Lorsque cette tentative fut faite pour la première fois — et avec quels monstrueux attentats au texte ! — on essaya de la justifier. Reprendre la discussion aujourd'hui ferait sourire. Il n'existe pas une ligne, pas un mot de Berlioz, pas un trait dans sa partition dont on puisse se servir pour défendre sérieusement l'idée de porter cet ouvrage au théâtre. Tant que cela se passait dans les coulisses d'une maison de jeu ou une entreprise particulière, on n'y pouvait rien faire, puisqu'aucune loi ne saurait, paraît-il, contraindre à protéger les chefs-d'œuvre contre d'outrecuidantes exploitations, des éditeurs et des héritiers trop âpres au gain. La honte en reste sur eux ! Mais que l'Académie Nationale de Musique, qui est notre Louvre, s'en mêle, cela touche au scandale : il faut le dire, tout net, tel que cela est. Il faut exprimer sa douloureuse stupéfaction, que des musiciens comme Edouard Colonne autrefois, comme M. Messager et M. Rabaud aujourd'hui [1], acceptent une complicité dans de pareilles profanations. Berlioz, qui écrivit spécialement pour le théâtre des ouvrages admirables, d'une autre unité, d'une autre force de construction, d'une autre vie dramatique que la *Damnation de Faust*, des ouvrages, cependant, qui ne sont représentés qu'en Allemagne, Berlioz a écrit aussi quelque part que le théâtre est à la musique — sauf votre respect — " sicut amori lupanar. "

Mais l'Opéra a enfin représenté la célèbre *Salomé* de M. Richard Strauss. Il pourrait l'avoir fait depuis longtemps, et ce serait plutôt l'heure, assurément, de nous donner *Elektra*. Excusons le retard, en faveur d'une exécution extrêmement soignée, irréprochable de la part de l'orchestre dirigé par M. Messager, originale et curieuse, un peu trop de Chicago tout de même et vocalement insuffisante, de la part de Mlle Garden. L'impression produite a été assez différente de celle des représentations que donna au Châtelet, en 1907, une troupe allemande sous la propre direction de l'auteur. L'œuvre était alors dans sa nouveauté pour nous ; elle nous arrivait entourée d'une atmosphère formidable, roulant

[1] Je dois à ces deux derniers de dire qu'ils ont nettoyé la *Damnation* des fantaisies de l'auteur du *Vieil Aigle*, et que le texte de Berlioz n'est pas beaucoup plus défiguré à l'Opéra que celui des autres ouvrages du répertoire.

depuis deux ans sur les deux mondes un fracas de tonnerre et des brasillements de météore ; monstre d'Apocalypse ou courtisane de quelque Gomorrhe rêvée dans le futur par un Wells musicien, on ne savait encore : mais elle avait soulevé partout, avec un peu de scandale, de trop bruyants enthousiasmes pour qu'on pût accueillir de sangfroid une hôtesse si annoncée.

Elle frappa chacun de nous d'une émotion, peut-être d'une impression plutôt, dont la violence était extraordinaire. Le temps ayant passé, nous étant accoutumés toujours davantage à l'art de M. Strauss, et *Salomé* se présentant désormais dans les conditions où nous entendons tous les autres opéras, la retrouverions-nous aussi fascinante qu'à son premier passage ? N'aurions-nous pas une déception ?

Nous n'avons pas eu de déception. Mais pour l'émotion, il n'y faut plus compter. Etant toute physique et faite en grande partie d'une sorte de stupeur épouvantée, cette émotion se produit toute au premier choc, et ne se renouvelle pas. Le mystère de *Salomé* n'est qu'à la surface. Il se déchire rapidement. Il n'enferme pas une âme qu'il faille approfondir après l'avoir déchiré. Et il ne parle pas à notre âme. Ces personnages n'ont point des sentiments ni des pensées, mais seulement des instincts et des appétits : êtres élémentaires se dépensant tout en gestes et en accents, qui ont, il est vrai, une force et une vivacité uniques, ils donnent l'impression furieuse de la vie, mais d'une vie animale et détraquée, dont on est vite excédé.

Ce qui subiste tout entier, en revanche, et d'autant plus sensible peut-être qu'on aborde l'œuvre de sens rassis, c'est l'intérêt musical ; je dirais presque : l'amusement technique, passionné, que l'on trouve à l'entendre. Il fait presque oublier, sur le moment, le goût effroyable de cet art composite et démesuré, et ce qu'il a, même au point de vue purement musical, de suspect et d'équivoque. A la réflexion l'impression devient antipathique ; on s'aperçoit que si l'on a vibré, ce n'est point noblement ; et le soupçon vous traverse qu'on pourrait bien avoir été " mis dedans ". Est-il possible qu'une chose qui a soulevé tout de suite un tel bruit dans le monde entier, et qui s'est prêtée si bien aux affaires qui sont les affaires, soit une chose vraiment belle ? Ce serait la première fois. Est-ce que cette musique toute célébrale, ordonnée peut-être bien avec plus de sangfroid et de facilité qu'il ne paraît ; cette musique qui n'est point du tout un symbole de vie intérieure, mais rien, en somme, qu'une sorte de plastique

sonore, est un art élevé et complet ? Est-ce une bonne note pour cet art, qu'il s'applique aux pires littératures ; et n'incline-t-il pas facilement un dilettantisme, n'ayant ni émotion ni grandeur véritable ?

Cet art est d'une technique prodigieuse, et il est intelligent et spirituel autant que vigoureux. Les idées peuvent avoir la plus fréquente banalité, ou bien une mollesse triviale, tantôt italienne et tantôt viennoise, ou bien une primordialité quasi amorphe : elles sont placées et traitées de telle manière qu'elles prennent la signification la plus topique et la plus véhémente. Et la dépense effrénée de toutes les forces sonores, l'accumulation disproportionnée des moyens, le caprice déréglé du détail aboutissent au résultat le plus clair, le plus souple et le plus vif, aux oppositions les plus justes et les plus harmonieuses, à la composition la plus judicieusement pondérée dans l'énorme. Cette imagination qui paraît délirante, obéit à un flair infaillible de la limite où l'on peut mener la patience du public en prenant l'air d'en abuser. Quel tact de l'amadouer à temps quand il va se révolter, de le piquer au moment qu'il pourrait s'ennuyer, de le bousculer avant qu'il s'aperçoive qu'on le flatte ! Quelle culture intensive de l'effet, et quelle variété d'effets ! Est-ce que cela — avec la contrainte d'une de ces volontés contre lesquelles on ne raisonne pas — n'explique pas pour la plus grande part la surprenante rapidité d'action de cette musique pourtant inusitée sur tous les publics ? Et n'y a-t-il pas aussi, qu'après la première secousse de surprise, on se trouve moins dépaysé qu'on pouvait le craindre ? Ce thaumaturge qui mêle en son creuset ardent les débris de tout ce qui l'a précédé, n'emploie en réalité que les plus ordinaires éléments de la musique. Il les porte à la dernière puissance ; il les agite dans un paroxysme continu ; il les entasse, les astreint à s'accorder avec une audace sans scrupule et une incroyable habileté ; il leur impose son individualité : mais ces éléments restent reconnaissables, et pour ceux précisément qui sont en possession des plus faciles faveurs du public. Qu'on voudrait être sûr que M. Strauss ne le fait pas exprès. Qu'on voudrait être sûr qu'il n'apparaîtra pas un jour comme le Meyerbeer de ce siècle : un Meyerbeer de race supérieure, un Meyerbeer doué d'une vraie personnalité, d'un vrai tempérament, et d'une des plus puissantes organisations musicales qu'on ait jamais vues. Mais tenons compte de la marche des temps. A son époque, qu'il révolutionna aussi — et non sans quelque chose qui ressemblait déjà à notre moderne *bluff* — Meyerbeer ne fut-il pas universellement considéré comme un grand

esprit, un musicien original et hardi entre tous, un homme " très fort " ?

Il n'en reste pas moins que la plus grande chose que la scène lyrique ait produite depuis Wagner, c'est encore *Salomé*. Il est inquiétant pour la musique, et particulèrement pour la musique allemande, que ce soit cette chose-là. On aime beaucoup, outre Rhin, à rapprocher " les deux Richard ". Il est certain que le second est à bien des égards le fils du premier. Il est presque autant le fils de notre Berlioz, dont l'action reste beaucoup plus forte aujourd'hui sur les Allemands que sur nous. C'est eux qui, avec ce dédain du temps, de la mesure et du goût, si bien congénital qu'un esprit blasphémateur en relèverait déjà des traces chez Bach le Père, travaillent à réaliser la conception berliozienne d'un art gigantesque, anormal, tout extérieur, qui ferait éclater les orchestres, et les heures, et les nerfs.

Mais à quarante ans, le premier Richard, exilé de sa patrie, chassé de Paris par la misère, ne subsistant à Zurich que d'aumônes amicales, avait achevé *Tannhäuser*, *Lohengrin*, le poème de la Tétralogie et la partition du *Rheingold* : c'était tout de même autre chose que *Salomé*.

*
* *

Dans l'espace de vingt-six jours, l'Opéra-Comique a donné deux ouvrages nouveaux, qui ne se peuvent en aucune façon comparer, et qui marquent cependant l'un et l'autre un retour au ton et même aux formes autrefois en faveur dans la maison. Ce n'est point du tout là une chose dont il faille se plaindre.

Le premier de ces ouvrages, qui a trouvé en Mme Marguerite Carré une interprète d'une grâce et d'une finesse rares, nous arrêtera peu. Ce n'est pas qu'on doive s'indigner bien fort que l'Opéra-Comique ait admis sur ses augustes planches une opérette. Mais cette opérette n'est pas une bonne opérette. Il semble d'ailleurs, d'après le titre de *comédie lyrique* que les auteurs ont adopté, et d'après les interviews qu'ils se sont laissé arracher à l'envi, qu'ils aient eu des prétentions plus hautes. Voilà où il est impossible de les suivre. Sans la musique, le *Mariage de Télémaque* pourrait être une comédie charmante : et je ne dis pas que le sujet, l'esprit si fin, le sentiment un peu sournois, le langage même de cette comédie n'auraient pu servir au dessein de renouveler en notre âge le genre des Mozart ou des Grétry, des Pergolèse ou des Rossini. Mais un tel dessein appelle aussi

des formes renouvelées, et ne peut naître et aboutir que dans la musique et par un musicien. Or le musicien du *Mariage de Télémaque* n'a fait que saupoudrer au hasard une œuvre infiniment littéraire de quelques morceaux d'un style inférieur et d'une coupe convenue. Ces morceaux n'ont, la plupart, point trop de vulgarité, et c'est une partition qui vaut mieux sans doute que celles de M. Leoncavallo. Mais elle manque d'imagination à un point qui navre. Tout son comique réside en quelques parodies assez ternes, et tout son charme en banales fadeurs. Pas une trouvaille rythmique qui éveille une étincelle de gaîté ; pas une mélodie dont l'amabilité soit personnelle. M. Claude Terrasse, un moment, avait promis davantage.

C'est tout autre chose, évidemment, que nous apporte M. Gabriel Pierné. Certes il faut regretter que ce musicien si sûr et fin, qui sait avec une égale aisance détailler d'un pinceau précis et léger les plus fragiles miniatures, ou composer solidement les vastes fresques d'un *An Mil* ou d'une *Croisade des Enfants*, accepte obstinément des livrets exécrables, avec lesquels il est impossible qu'on se rende seulement compte de ce que son tempérament et son art pourraient donner à la scène. Il n'est pas le premier qui commette l'erreur de mettre en musique une pièce de Musset. Il n'est pas le dernier, soyez en certains : et tout ce théâtre admirable y passera, ce théâtre qui est le moins musical du monde, ou du moins qui porte en soi déjà toute sa musique ; ce théâtre si complet et si exact dans sa pensée, si parfait dans son langage, qu'aucun art ne saurait y ajouter quoi que ce soit, ni l'approcher que pour le gâter et se gâter soi-même avec lui, celui même du décorateur et de l'acteur y paraissant, sinon nuisible, superflu. Ce qui n'est qu'erreur de la part d'un musicien devient au reste sombre sacrilège de la part d'un littérateur. Encore peut-il y avoir la manière. Celle des librettistes de *On ne badine pas avec l'amour* n'est pas à recommander.

Si je vous ai dit que cet ouvrage aussi pouvait se rapprocher de l'ancien opéra-comique, c'est que par la façon dont la pièce a été traitée, d'une part les personnages vidés de toute vérité humaine, sont devenus des fantoches aux actes et aux propos inexpliqués, et que la musique reste forcément toute en surface ; et c'est d'autre part que M. Pierné a employé, non point assurément l'horrible mélange de la musique et du parlé, mais celui du style récitatif et d'un style mélodique qui ne craint pas d'aller jusqu'au morceau périodique. Avec quelle dextérité raffinée !

Le récitatif est d'un ton assez soutenu et d'une ligne assez chantante pour ne point faire trop violent contraste avec les mélodies ; et ces mélodies sont placées, amenées, résolues, liées à la déclamation avec tant de souplesse qu'on aperçoit à peine leurs lignes arrêtées. L'artifice ingénieux intervient encore de tout un travail discret de motifs conducteurs, qui s'adaptent à merveille aux différents personnages, et soutiennent, sans insistance, sans pédanterie, mais fermement, l'unité de l'ensemble. Ce n'est pas la faute de M. Pierné si Camille est totalement dénuée d'âme, au point qu'il n'a pu lui donner, pour ainsi dire, une mesure à chanter ; si Perdican n'est plus qu'un ténor à romances, et Rosette une niaise langoureuse, qui aime son seigneur, hélas! depuis l'âge de six ans ; si Blazius dépareillé de son Bridaine cultive le sous-entendu le plus grossier, et si Dame Pluche ressemble à Marie-Antoinette. La musique fait ici ce qu'elle peut en étant partout d'un sentiment délicat, qui prendrait sans doute plus de chaleur et d'émotion intime si le poète — ce n'est pas Musset que je veux dire — le lui avait permis. Voyez seulement la sensibilité exquise de la scène où Perdican se fait reconnaître des vieillards, à la fin du premier acte. Et sachez encore gré à cette musique de la fraîcheur de son imagination, de la grâce de son allure, de son style subtil et clair : l'écriture harmonique en est particulièrement captivante, et l'orchestre plein de sonorités délicieuses. Si l'on vous tient sur cette partition raisonnements et chicanes, répondez donc comme Perdican au cuistre qui l'interroge sur une fleur qu'il tient à la main : " Je trouve qu'elle sent bon, voilà tout. "

Gaston Carraud.

LETTRE DE ROME

Les concerts d'orchestre de l'Augusteum dont je vous avais signalé les brillants débuts au commencement de la saison, continuent à attirer un public de plus en plus nombreux, à mesure que les étrangers en séjour dans cette ville viennent encore augmenter le nombre des auditeurs. Rome devient décidément mélomane. Et ne faut-il pas l'être à l'excès pour quitter les ombrages de Villa Borghese et renoncer, pour aller s'enfermer dans une salle de concert — des plus vastes, il est vrai, — au

spectacle glorieux du coucher du soleil, qu'accompagment les joyeuses envolées des cloches du dimanche et les innombrables concerts d'oiseaux des jardins de Rome ?

Parmi les derniers concerts, ceux qu'a dirigés le hollandais Mengelberg ont remporté le plus grand succès. Il a été, parmi les hôtes musicaux de cette saison, le plus fêté de tous. Sa vogue a encore augmenté depuis l'an dernier. Et cependant les auditeurs plus calmes et moins " emballés " n'ont pas manqué de remarquer qu'en dépit de la verve et du tempérament extraordinaires de Mengelberg, celui-ci n'a électrisé l'orchestre que d'une manière fort superficielle — et parfois très blessante pour l'oreille : dans la " Vie de Héros " de Strauss, la fatigue évidente de l'orchestre, le manque d'équilibre entre les divers groupes d'instruments, le " fortissimo " excessif des cuivres ont donné une idée très confuse et presque baroque de cette œuvre. — Sans doute le changement si fréquent de direction nuit à l'équilibre de l'orchestre, et les concerts étant trop rapprochés les uns des autres, les exécutants ne peuvent fournir le nombre de répétitions qui seraient nécessaires pour arriver à une ensemble plus parfait.

Les deux concerts de Vincent d'Indy ont en grande partie réalisé les vœux des amateurs de musique française dont je m'étais faite ici l'interprète. Les programmes du directeur de la Schola étaient choisis avec un grand éclectisme : nous regrettons cependant qu'il n'ait pas jugé à propos de nous faire entendre parmi des œuvres qui révélaient les tendances les plus diverses, la Symphonie de César Franck, cette œuvre si magistrale qui eût donné une idée bien plus juste de ce grand musicien que le fragment peu caractéristique d'" Eros et Psyché ". La grandeur exceptionnelle de l'Augusteum ne nous pas permis de goûter complètement l'exquise interprétation de Mlle Blanche Selva, dans les variations Symphoniques de Franck et la Symphonie avec piano de d'Indy. Le public a accueilli avec chaleur plusieurs morceaux de ce maître et d'autres de Debussy ; et seule la loge des professeurs de Sainte Cécile n'a pas semblé participer à l'intérêt général éveillé par ces concerts : il n'y a pas lieu de s'en étonner par trop, car ces messieurs ne se laissent tirer de leur rêverie musicale un peu distraite que par les gestes plus ou moins violents d'un chef d'orchestre virtuose, qui récrée leurs yeux autant que leurs oreilles ; et puis, c'est si fatigant d'applaudir par une chaude après-midi de printemps ! Les jeunes musiciens de Rome par contre, ont fort bien

rendu hommage à la personnalité musicale qu'est M. d'Indy, et les articles du " Tirso "[1] ainsi que les critiques des journaux en général, ont témoigné de l'admiration et de l'intérêt, qu'il a éveillés parmi eux.

Parmi les nombreuses exécutions de musique de chambre, trois auditions de la violoniste Teresina Tua et du pianiste Ariano Ariani ont réuni un public très choisi et très recueilli dans la salle Bach, l'élégance et la pureté du style des deux interprètes, la grâce toute italienne avec laquelle ils ont " chanté " sans aucune exagération les phrases mélodiques des premières sonates de Mozart et de Beethoven, nous les ont fait goûter comme des œuvres nouvelles ; pour l'exécution de la musique de Mozart, Teresina Tua n'a pas sa pareille ; son archet de virtuose et d'artiste fait revivre tout l'esprit, toute la tendresse riante, toute la naïveté profonde de Mozart. C'est une vraie joie de retrouver dans une exécution comme la sienne, *la ligne mélodique et le sentiment de la proportion* si essentiels à l'interprétation de la musique classique, ces qualités si négligées par les chefs d'orchestre allemands que leurs jeunes émules de Rome auraient grand tort d'imiter sous ce rapport.

Au lieu de vous parler plus longuement des autres manifestations musicales de Rome, qui après tout ressemblent beaucoup à celles des autres pays, je préfère vous entretenir aujourd'hui de quelques livres de critique ou de musicologie : parmi ceux-ci il faut signaler une biographie de Chopin — le premier ouvrage de ce genre en Italie — de Ippolito Valetta (Torino Fratelli Bocca). L'auteur s'est vastement documenté dans la littérature " Chopinienne ", et principalement dans les études de Hoesick. Son récit de la vie du musicien polonais et l'analyse critique de ses œuvres font de son livre un ouvrage de lecture instructive et facile. Ippolito Valetta est d'ailleurs, parmi les musicologues italiens, l'un des plus actifs et des plus vivants, il a consacré il y a quelques années un de ses livres à l'histoire de la Villa Médicis. Ce gentilhomme piémontais un peu rude qui vit depuis de longues années à Turin et à Rome, en contact avec les personnalités artistiques ou musicales les plus en vue, est aussi l'un de ceux qui ont le plus contribué à l'introduction de la musique classique orchestrale en Italie, et à la préservation de la bonne tradition. Si, le critique musical de la Nuova Antologia, montre parfois le bout de l'oreille du conservateur piémontais, il n'en est pas moins accessible à

[1] Journal musical hebdomadaire de Rome. S. M. Viti, directeur.

toutes les formes d'art sincères et vraies, ainsi que le témoigne l'étude qu'il a faite l'an dernier de la musique du compositeur français Paul Dupin. Les compte-rendus musicaux mensuels de Valetta dans la Nuova Antologia sont d'ailleurs écrits avec beaucoup de mesure et de sagacité.

Avant de vous parler d'un autre livre de musique, Il Dopo Wagner-Debussy et Strauss par Fr. Santo Liquido-Roma, W. Modes Edit. paru cette année, je voudrais signaler à votre attention quelques jeunes musiciens de Rome, dont plusieurs sont sortis du conservatoire de S[te] Cécile. Malgré leurs études classiques, il me semble qu'ils sont beaucoup plus attirés vers la musique moderne que par Schumann, Chopin ou Mendelssohn, les dieux lares de la Maison qui les a formés. L'un de ces jeunes compositeurs, M. Tommasini a révélé, il y a deux ou trois ans Debussy à ses compatriotes en un article de la Nuova Antologia, et à partir de ce moment, l'exécution des œuvres principales pour orchestre de ce musicien et les concerts consacrés aux poèmes symphoniques de Strauss ont achevé de familiariser ces jeunes gens avec ces formes musicales si nouvelles pour eux. En dépit du prestige du maître allemand, il n'est cependant pas douteux que les jeunes italiens en question soient plus sensibles à la séduction vague et au raffinement extrême de Debussy qu'à " l'Ultra-symphonisme " des lourdes architectures musicales de Strauss. Cela ressort, non seulement de leurs compositions, mais aussi de leurs écrits : car Albert Garso, Gui, Santo Liquido, Tommasini, Molinari etc. ne sont pas seulement compositeurs, ce sont aussi des lettrés, des jeunes hommes très cultivés, chez qui le sens de la critique me semble jusqu'ici encore plus développé que la faculté créatrice. L'influence exercée sur eux par la musique de Debussy est peut-être encore plus esthétique que musicale ; la contagion " Debussyste devait tout naturellement les gagner et les séduire, comme ils avaient été séduits par d'Annunzio, Maeterlinck ou Wilde. "

Je croirais volontiers que cette mode sera passagère chez eux ; le livre de Francesco Santo Liquido l'indique déjà (de même que son poème musical exécuté cet hiver me semble un essai pour employer les procédés de " couleur sonorisée " afin d'arriver à un impressionisme musical plus personnel !) Dans sa brochure " Dopo Wagner ", M. Santo Liquido qui est aussi poète et s'est déjà essayé à une œuvre dramatique, s'est posé vis-à-vis des deux formes les plus caractéristiques de l'évolution musicale moderne, de Debussy et de Strauss, en observateur plutôt qu'en critique.

Selon lui, le système de Debussy ne résiste pas à un examen critique ; et si Pelléas et Mélisande " s'impose par la séduction particulière que " répand cette œuvre, c'est que l'*artiste* triomphe, et non la théorie. Ce " n'est pas le système du maître qui justifie et impose Pelléas ; c'est au " contraire l'œuvre qui par une séduction spéciale et indépendante du " système, s'impose et attire l'attention sur les théories qui prétendent " lui avoir donné naissance. " — Très juste aussi me semble l'observation suivante : " Les deux tendances de ces musiciens sont diamétralement " contraire et n'ont pour base commune qu'un curieux " *confusionisme* " *esthétique* " qui les rapproche des autres formes de l'art et les confond " avec la peinture, la sculpture, l'achitecture. Et encore : le substratum " littéraire qui anime et soutient toute cette floraison post-wagnérienne " est considérable. " M. Santo Liquido pense que cette musique de Debussy et de Strauss imprégnée " d'une intellectualité extrême qui " s'unit assez souvent à des manifestations grossières et informes, à de " purs instincts encore embryonaires et vagues " est un élément de *transition* et non de décadence qui conduira à une forme musicale plus coordonnée. Santo Liquido estime aussi que le principal mérite du mouvement actuel est " de détruire définitivement le mélodrame en le " guidant vers des formes plus hautes et plus nobles de la tragédie. " — A vrai dire, si nous ne trouvons pas de trace de cette évolution dans la musique de théâtre italienne actuelle, et si le *ténor* et la *prima-donna* dont le règne serait terminé, selon M. Santo Liquido, ont cependant encore beaucoup de prestige auprès des spectateurs italiens, il n'est pas dit que l'un ou l'autre des jeunes romains dont j'ai cité les noms, ne tentera pas de réaliser un plus noble idéal de drame musical.

En entendant, l'autre soir un fragment — trop court, malheureusement, — de " Roméo et Juliette " de Berlioz dont la beauté intellectuelle et plastique à la fois parle si clairement à nos âmes latines, je me suis demandé si les musiciens italiens ne trouveraient pas dans les œuvres dramatiques et symphoniques de l'auteur des " Troyens " et de " Benvenuto Cellini " une forme d'art accessible à tous, et directement inspirée par les émotions humaines, par l'amour de la nature.

H. A. M.

LETTRE DE HONGRIE

On s'imagine assez volontiers, d'après les romans ou les livres de voyages, qu'il n'y a guère d'autre musique en Hongrie que celle des tziganes, et que l'instrument dont les Hongrois jouent le mieux est le cymbalon. C'est une erreur. S'il est vrai que la musique tzigane tient une place importante dans la vie hongroise, il y a, en dehors d'elle, une vie musicale très intense en Hongrie et particulièrement à Budapest. Qu'on en juge par la simple énumération des concerts.

La *Société Philharmonique* formée par une centaine de musiciens donne dix concerts par saison, sous la direction de M. Kerner, 1[er] chef d'orchestre de l'Opéra ; l'*Orchestre symphonique national* six avec abonnement, et six autres pour les écoles ; l'*Académie de musique* (ou Conservatoire) en donne quatre avec abonnements, précédés de répétitions générales publiques. Cette année, en outre, deux sociétés musicales autrichiennes sont venues donner des concerts à Budapest : le *Conzert-Verein*, dirigé par M. Löve, a joué quatre fois, les *Ton-Küstler*, sous la direction de MM. Nedbal ou Weingartner, six fois. La plupart de ces concerts se donnent dans la salle du *Vigado*, (ou la Redoute), qui a été construite pour les grands bals. Elle peut contenir 1500 personnes ; c'est une belle salle, haute et commodément disposée ; les effets de délicatesse s'y perdent un peu, mais l'acoustique est bonne pour les effets de force : il y a quelques années, par exemple, le *Requiem* de Berlioz y fut exécutée par 160 musiciens et 400 choristes, d'une manière remarquable et impressionnante.

Il y a dans la ville trois sociétés de musique de chambre. Enfin, comme on peut y entendre souvent des quatuors de passage, sans compter les solistes du pays ou de l'étranger, les concerts sont si nombreux à Budapest que cette année, pendant quelques mois, nous en avons eu un presque tous les soirs, quelquefois deux ou trois dans la même soirée : c'est un véritable débordement de musique.

Il s'explique, non seulement par les dispositions naturelles de la race, mais encore par la forte éducation musicale que les Hongrois ont pu recevoir depuis le siècle dernier, grâce à deux institutions : l'*Ecole nationale de musique* (*Nemzeti Zenede*), et l'*Académie royale de musique (Orszàgos magyar Kiraly Zeneakademia)*.

La première, qui fut fondée en 1839 par des amateurs, a pris un grand développement. On y enseigne tous les instruments, le chant, la théorie et l'orchestre. Elle a plus de 60 professeurs, parmi lesquels des artistes de premier ordre, et compte actuellement 900 élèves ; leur orchestre donne plusieurs grands concerts par an. Le célèbre violoniste Hubay est sorti de cette école, qui a pour président le comte Géza Zichy, élève de Liszt.

L'Académie de musique a été fondée en 1875 ; son premier directeur, François Liszt, quitta Weimar pour venir établir la première école supérieure de musique dans son pays natal et y installer des professeurs tels que Volkmann, Erkel et Abranyi. A sa mort, la direction fut confiée au compositeur Edouard Mihalovich qui l'occupe aujourd'hui et y fait preuve de la plus intelligente activité. Parmi les 54 professeurs actuels, nous nommerons, pour la composition : MM. Herzfeld, Koessler et Kodály ; pour le violon, MM. Hubay, Kèmény et Mambriny ; pour le violoncelle, M. Popper ; pour le piano, MM. Szendy et Thoman, qui furent élèves de Liszt, Bartók et Butykáy ; pour l'orgue, M. Antalffy.

Le bâtiment de l'Académie contient deux salles de concerts, l'une de 300 places, l'autre de 1100. Celle-ci est un modèle. Les places sont distribuées au parquet et dans trois tribunes ; au fond de la salle, un orgue excellent, devant lequel est placé l'orchestre. L'acoustique est fine, la décoration riche et sobre, les dégagements commodes. Dans l'ensemble comme dans les détails, cette salle répond parfaitement à sa destination.

L'Académie instruit actuellement 500 élèves, parmi lesquels se trouvent un grand nombre d'étrangers. Son orchestre, composé des professeurs et des meilleurs élèves, est formé de 80 exécutants, — il y en a de tout jeunes — est d'une exactitude et d'un élan admirables. Entre autres choses, il a joué d'une façon remarquable la *Symphonie tragique* de Haydn, lorsqu'on a célébré l'anniversaire du compositeur. Les élèves les plus renommés de l'Académie sont, pour le violon, M. Vecsey, âgé de 17 ans, Mlle Stéphanie Geyer ; pour le piano, M. Dohnányi, professeur à l'Académie de musique de Berlin, M. Kéry-Szanto, Mlles Yolande Mérö, Lily Markus. Il est certain que l'Académie produit actuellement plus de virtuoses et de solistes remarquables que les scènes ou les salles de concerts de Hongrie n'en peuvent recevoir.

L'Académie, mère féconde, a déterminé la fondation de nouvelles

écoles de musique. Il y en a une dizaine à Budapest ; il y en a d'autres en province, surtout dans les villes purement magyares, telles que Szeged, Kecskémet, Szabadka, Kolozsvar, Debreczen, Arad, Temesvar et Györ. Ces écoles, qui ont pour directeurs et proffesseurs d'anciens élèves de l'Académie, ont créé des Sociétés philharmoniques, et contribué ainsi à répandre dans toutes les provinces la connaissance et le goût de l'art classique.

Nous ne voulons pas laisser de côté le chapitre des concerts sans citer encore une très belle et utile institution musicale, celle de l'*Orchestre symphonique National (Orszagos Symfoniai Zene Kar)*.Le noyau de cette société est l'orchestre du Théâtre-National, — où l'on joue à ravir des pièces telles que le *Bourgeois gentilhomme*, avec la musique de Lulli, on le *Songe d'une nuit d'été*, avec celle de Mendelssohn. A cet orchestre sont attachés encore d'autres musiciens : ils forment une troupe de 70 exécutants, très jeunes pour la plupart, sous la direction de M. Landislas Kun, professeur à l'Académie.

La Société, qui est subventionnée par l'État, est tenue de donner plusieurs concerts à bon marché, dans la capitale et dans quelques villes de province. A Budapest chacun d'eux est donné deux fois : d'abord le dimanche dans l'après-midi : les places les plus chères sont de 3 couronnes, les moins chères de 20 *filleé* (à peu près 20 centimes). La seconde Séance a lieu le dimanche suivant, le matin. Aucune place n'est vendue ; toutes sont distribuées aux élèves des écoles secondaires de garçons et de filles, moyennant 40 centimes par place. On ne peut voir d'auditoire plus silencieux et plus recueilli ; Les programmes de ces concerts sont très éclectiques, puisqu'on peut entendre le même jour de Bach et du Vincent d'Indy, du Mozart et du Richard Strauss ; les œuvres de Liszt y occupent naturellement une place importante.

Il me reste à parler de l'Opéra de Budapest.

L'édifice actuel date de 1884, et l'on y a donné récemment la 5000e représentation. Si l'on considère que la saison dure de la fin de Septembre à la fin de Juin, les chiffres suffiront à montrer combien elle est active. En effet, on joue tous les soirs, sauf, parfois, le lundi, lorsque ce jour-là l'orchestre est occupé à la société philharmonique ; et encore, dans ce cas, y a-t-il, à 4 heures, une représentation pour les enfants, à qui l'on fait entendre, par exemple, *Hänsel et Gretel*. Le répertoire comprend les œuvres que l'on joue à notre Opéra et à l'Opéra-Comique. Celui de

la saison qui va finir se compose de plus de cinquante œuvres — sans compter les ballets.

Signalons en passant cette particularité : tous les opéras sont chantés en hongrois ; les artistes étrangers en représentation se servent de la langue qui leur est familière, l'italien ou le français généralement : l'usage de l'allemand, seul, est formellement interdit, pour une raison patriotique, d'abord, et aussi pour un motif économique : on craint l'invasion des artistes allemands, qui sont innombrables, et qui se contentent d'appointements moindres que les artistes du pays.

Voici enfin la liste des œuvres hongroises jouées à l'opéra cette année *Bank ban* et *Ladislas Hungadi*, opéras historiques de François Erkel, le créateur de l'opéra hongrois ; la *Reine de Saba* et le *Conte d'hiver* de M. Charles Goldmark, dont on va fêter solennellement dans quelques jours, le quatre-vingtième anniversaire ; *Nemo* et *François Rakoczi* du du comte Géza Zichy ; enfin l'*Amour de Toldi*, de M. Mihalovich et le *Chemineau et la Princesse*, de M. Poldini.

Une activité pareille fait honneur au directeur de l'opéra, M. Emeric Mészáros et à ses collaborateurs, en particulier à M. Vidor, secrétaire général, et à M. Alzseghy, régisseur en chef. L'orchestre, dirigé par M. Kerner ou par un de ses quatre collègues, est précis et nuancé ; les chœurs chantent avec justesse et vigueur ; la décoration, à la quelle préside un peintre de talent, M. Eugène Keméndy, est le plus souvent belle et ingénieuse ; elle est d'ailleurs favorisée par une machinerie plus puissante et plus perfectionnée que celle de l'Opéra de Paris.

Je ne nommerai pas tous les chanteurs ou les cantatrices célèbres qui ont été appelés de l'étranger pour des représentations extraordinaires ; mais je veux citer du moins quelques-uns des meilleurs artistes hongrois qui font partie de la troupe, ténors Anthes, Arányi, Környey et Székelyhídy, les barytons Rózsa, Szemere et Takáts, les basses Erdös, Kornai Szendrös et Venczell. Parmi les femmes, Mmes Flatt, Fodor, Medek, Sandor, Sebeök, Szoyer et la comtesse Vasquez. D'eux d'entre elles m'ont particulièrement frappé, en outre, par l'originalité et la science de leur jeu : Mme Szamosi est une admirable Carmen, fantasque, nerveuse et terriblement bohémienne ; elle serait digne de s'essayer à Paris après les plus célèbres interprètes du rôle. Mme Krammer fait de l'Electra de Strauss une figure d'un tragique effroyable ; elle ne recherche pas un instant la beauté des lignes, telle que l'on peut se l'imaginer après avoir vu Rose Caron, mais seule-

ment la vérité et la force de l'expression, et elle arrive à la beauté par surcroît. Lorsque Oreste est entré dans le palais où il doit trouver Clytemnestre et l'égorger, cette actrice, après s'être assurée que la porte est bien fermée, va et vient rapidement le long du mur, les cheveux épars, le dos courbé, sans arrêt, jusqu'à ce que des cris poussés à l'intérieur lui annoncent que sa vengeance est accomplie. Cette promenade de fauve, dont Mme Krammer a sans doute eu l'idée en regardant quelque cage de lions, restera dans mon souvenir comme une horrible et magnifique image de la haine.

Pour tant de musique, dans une ville de 800.000 habitants, il y a un public régulier et assidu : cette constatation seule est un grand éloge. Je dois y joindre une critique qui s'adresse à une partie du public, — petite certes, mais trop grande encore au gré de tous ceux qui aiment vraiment la musique : je n'ai pas assisté une seule fois à un concert, à une représentation d'opéra ou de pièce quelconque sans être dérangé par un certain nombre de personnes qui éprouvent le besoin de quitter la salle quelques minutes avant la fin de la séance ou du dernier acte, — c'est à dire à l'instant même où les artistes, soit sur la scène, soit à l'orchestre, sont déjà fatigués et donnent leur suprême effort pour bien rendre leurs dernières mesures de l'œuvre, où l'auteur a dépensé d'ordinaire le meilleur de son génie. Rien ne saurait être plus désobligeant pour le compositeur comme pour les exécutants. Cet exode ne s'explique point par l'heure tardive des représentations, puisqu'elles commencent à 7 heures 1/2 et sont presque toujours finies avant dix heures, — et pas davantage par l'ennui d'attendre au vestiaire, — car ce service est fait avec une rapidité qui pourrait servir d'exemple à bien des théâtres parisiens. Est-ce donc par une recherche de " chic " ? Il vaudrait mieux en adopter une autre !

Hubert Morand.



ADLER (Guido). — *Richard Wagner*[1], *traduction française de L. Laloy* (Breitkopf et Härtel 1909 8°).

Ce livre de M. Guido Adler est un livre d'idées et un livre d'histoire. C'est l'œuvre d'un admirateur intelligent qui ne veut pas être dupe. Et de plus c'est l'œuvre d'un penseur. Je regrette que Ferdinand Brunetière ne soit plus là pour en signaler et en souligner l'originalité. Brunetière n'entendait rien à la musique. Au besoin même, il se serait vanté de n'y rien entendre. Peu importe. Le livre de notre collègue Guido Adler lui aurait plu, comme un vivant témoignage de "l'évolution des genres."

Qui dit évolution nie la révolution. Or Richard Wagner a cru faire une révolution. Donc Richard Wagner s'est trompé. — De bonne foi ! — Peut-être. Mais il s'est trompé. Le syllogisme est irréprochable. Quant à la prémisse même du syllogisme, l'existence de l'histoire lui servirait aisément de preuve.

Dès lors M. Guido Adler est venu nous apprendre ce que, naguère, par la plume de M. J. Ecorcheville, nous affirmait M. L. Laloy : Richard Wagner n'a rien inventé.

En effet ce que Richard Wagner a voulu, Monteverde l'avait aussi voulu en son temps. Les moyens, pour le réaliser, manquaient à Monteverde. Il l'a réalisé quand même. Dès lors, le mouvement wagnérien se rattacherait à un mouvement qui date de la Renaissance et qui eut son point de départ en Italie. N'oublions pas que si l'opinion de M. Guido Adler devait trouver des approbateurs quelque part, ce serait en France où, vers 1895, Romain Rolland, dans son livre sur les *Origines de l'Opéra en Europe*, nous montrait, dans Monteverde, un précurseur de Richard Wagner.

Dans le genre opéra, deux éléments ont fait alliance. Or une alliance suppose un traité préalable, toujours révisible : car il s'agit de sauvegarder les droits de cet allié qui est la parole et ceux de cet autre allié qui est la musique. Et c'est pourquoi la naissance du genre opéra soulève un problème : nous disons "soulève" et non pas "résout." En effet une solution n'en est vraiment pas une, dont chaque nouvel arrivant dans l'histoire entend corriger les résultats. Il n'est pas douteux que l'opéra ne soit une espèce du genre théâtre et que les lois du théâtre n'y doivent prévaloir. — A moins qu'il ne soit une espèce du genre concert et que les usages du concert n'influent sur la conduite de l'action, au besoin même ne la suppriment ? — Voilà deux formules dont, si la première est plus que soutenable, la seconde est, à la rigueur, plausible.

[1] *Richard Wagner*, conférences faites à l'Université de Vienne et revues pour la traduction francaise par Guido Adler. — Traduites en français par Louis Laloy. Leipzig, Breitkopf et Hærtel 1909.

Au moment où parut Richard Wagner, et à n'entendre que Richard Wagner, ne semble-t-il pas que l'opéra concert règne partout sans partage ? M. Guido Adler est d'un autre avis. Et non seulement il est d'un autre avis, mais quand il s'applique à considérer l'œuvre même du Musicien-Poète, il y trouve des traces de grand opéra, jusque dans la Tétralogie. Et il n'y a pas à se récrier. Souvenons-nous du *Rheingold*. Et si l'on vient nous parler du " grand air " de Logue, ne nous indignons pas. Souvenons-nous du chant de Siegmund dans la *Walkyrie*, de celui de Siegfried dans le drame qui porte le nom du héros. Et si je disais, pour suivre M. Guido Adler, à la trace, dans sa démonstration, que *Tristan* finit par un " grand air " d'Isolde, j'aurais beau faire frémir Camille Chevillard, c'est lui, quand même, dont j'invoquerais le témoignage, puisqu'il fait chanter dans ses concerts la " transfiguration " de l'héroïne. Enfin, et ici, je recours à d'autres témoins : MM. Henri Lichtenberger, Victor Basch, Gabriel Monod. Après le second acte du *Crépuscule*, pendant le festival de 1896, à Bayreuth, nous, nous affirmions déçus les uns et les autres. Nous nous figurions sortir d'un acte d'opéra. L'un de nous, moi, peut-être, hasarda cette remarque : " La musique de ce second acte ne serait-elle point celle de la primitive *Mort de Siegfried ?* Et celle-ci date de 1848. " Vérification faite, la musique de la *Götter-Dämmerung* est postérieure à celle de *Tristan ?* Et l'on pourrait aisément s'en convaincre. Une impression d'opéra assez analogue, se dégage du second acte de *Parsifal* pendant le deuxième tableau. Quant aux derniers tableaux de l'acte premier et de l'acte troisième, ce sont de vrais *finals*.

Voilà donc Richard Wagner remis à sa place, à son rang historique dans l'évolution du drame musical. Quel sacrilège ! — Oui, mais il faut savoir en commettre de ce genre. Et disons-nous bien que chaque mort d'un Dieu se chiffre par un progrès de l'intelligence historique, par suite de l'intelligence humaine.

Alors on pourra dire avec L. Laloy que Richard Wagner " n'a rien inventé." Cela revient à dire avec l'auteur du présent livre que Richard Wagner eut des précurseurs et des prédécesseurs : telle est la thèse.

M. Guido Adler a raison de la soutenir. Et il a d'autant plus raison que Richard Wagner, dans ses écrits théoriques, s'est présenté comme un révolutionnaire, donc un destructeur. Il a cru détruire alors qu'il ne faisait que perfectionner. Les chapitres que M. Adler consacre à l'examen des écrits de Richard Wagner et qui forment le quart du volume sont de véritables modèles de critique. Tout y est appuyé, mesuré, par là même, modéré. Mais la fermeté du juge n'a rien à craindre de sa modération. Je ne me souviens pas avoir lu souvent des pages de de cette valeur, dans le genre critique. Je les recommande à tous nos étudiants, à tous ceux qui veulent apprendre à lire et à juger. Je les recommande aux représentants de notre critique contemporaine. Le livre de M. Guido Adler porte décidément plus loin que le sujet et cela, grâce à l'excellence de la méthode et aux dons de clarté qui la rendent communicable et, par là même, praticable.

Il va sans dire que si je loue M. Guido Adler et j'ai conscience de le louer grandement, presque sans réserves, le " presque " que je viens d'écrire n'a point échappé à ma plume. Je pense, en effet, qu'en histoire humaine il n'est que des différences de degré. Je pense aussi que, là où cette différence de degré est énorme, comparable à celle du " quelquefois " au " toujours " elle équivaut au passage de l'exception à la règle, de l'accident à la loi. Les grands hommes, par qui s'effectuent un passage de ce genre, ne deviennent grands que pour l'avoir effectué. Aussi reçoivent-ils le nom de novateurs et de créateurs. Et voici la question que je poserai, en terminant, à mon éminent collègue de l'Université de Vienne ainsi qu'à son excellent traducteur L. Laloy : " Puisque dans la nature vivante, et malgré la loi de l'évolution, on reconnaît des espèces " nouvelles ", encore que certains traits de ces espèces se rencontrent chez d'autres

préexistantes, à l'état d'ébauche, de préparation ou d'essai pourquoi nous montrerions-nous plus réservés que les professionnels de la science dans l'emploi du terme " nouveau " ? Rien ne s'improvise dans la nature : c'est une chose jugée. Rien ne mérite d'être appelé nouveau que selon le degré et par comparaison. C'est encore une chose jugée, puisque notre deuxième affirmation n'est que le développement de la première. Et nous en tirerons cette morale : " N'adorons plus Richard Wagner à l'égal d'un Dieu. Contentons-nous de l'admirer à l'égal des plus grands qui ont traversé la vie. " C'est ainsi que nous terminions notre *Musicien Poëte Richard Wagner*. Et telle est la morale qui se dégage du très beau livre de M. Guido Adler, un livre dont l'apparition est un événement véritable dans l'histoire de la littérature Wagnérienne.

LIONEL DAURIAC.

J. WIHTOLS. 100 *Latweeschu tautas dseesmas*. Riga. 1907.

Cet intéressant recueil échappe absolument à notre compétence. Il y a là une centaine de chants populaires dans la langue lette, qui est parlée au nord de la Lituanie et dont les linguistes, comme pour le lituanien, admirent le merveilleux archaïsme. Nous pensons donc que le texte original de ces poésies a déjà son intérêt pour d'autres que les musicistes. Une traduction allemande rend ces compositions intelligibles à la majorité des lecteurs.

La notation musicale doit être fort bien écrite, étant signée de J. Wihtol. Le musicien seul peut en savoir l'exactitude. Nous avons la tentation de faire quelques réserves de rythmique. A diverses reprises (n[os] 3, 7, 43, 52, 56, 71,) nous trouvons des mélodies à trois temps écrites sur le dessin.

Or, les accents mélodiques tomberaient en meilleure place et d'accord avec les accents rythmiques, si nous déplacions le barre de mesure.

Nulle part nous ne trouvons ce rythme anacrousique dans le recueil de Wihtol. De même, à la pièce 68, en six quatre, la barre de mesure devrait être avancée d'un temps, la mélodie commençant par un anacrouse. Signalons un très curieux mode iambique (n° 51).

analogue au second mode des mensuralistes du moyen âge. Si l'on admet une fois pour toutes le principe de l'accompagnement au piano, la manière dont il est traité dans ce recueil est bien faite pour nous plaire.

KUN LASZLO. *A magyar dal. Ezer magyar nepdal, etc.* Budapest, Könyves Kalman, 1907-1908. Cinq recueils in-folio piano et chant.

Quand nous aurons dit que le recueil de Kun Lazlo est le plus considérable de tous ceux qui ont été consacrés au folk-lore musical hongrois et qu'à ce point de vue, il surpasse encore les belles publications de Palotasy Gyula, de Huber Sandor et de Nagy Zoltan ; quand nous aurons pris plaisir à louer le sentiment folkloristique qui domine ces transcriptions et fait revivre

en notre souvenir charmé les heures passées, trop courtes, dans la campagne entre Esztergom, Nagy-Maros, Vacz et Buda-Pest à écouter, au crépuscule les rythmes caractérisés du *nèpdal* magyar; quand nous aurons regretté qu'un travail aussi important que la publication de Kun soit partiellement fermé à la grande majorité du public européen, par l'emploi exclusif de la langue hongroise, nous aurons épuisé le cercle étroit de nos observations et de nos critiques.

Pourtant avant de terminer cette notice bibliographique trop sommaire, nous aimerions mettre le lecteur en garde contre une confusion généralement répandue : le chant populaire hongrois évoque ordinairement l'idée du tsigane. Or, il y a le tsigane, type éternel du nomade, et il y a le Hongrois ou, dans sa langue, le Magyar. En réalité entre le magyar et le tsigane, il n'est rien de commun, que l'habitat. Cette confusion bizarre tient, croyons nous, à la locution courante, mais défectueuse, par laquelle nous donnons le nom de tsiganes aux musiciens en habits de drap rouge à galons noirs, qui, depuis quelques trente années, font la joie bruyante des restaurants et des casinos. Sait-on jamais d'où ils sont, d'où ils viennent, à moins cependant qu'ils ne soient de Montmartre et n'en descendent ?

Le folk-lore musical magyar est infiniment riche. Au contraire, la musique tsigane nous est à peu près inconnue. Au cours de nos voyages, nous avons sur notre route croisé des tsiganes en divers points de leur incessant pélerinage : en Asie Centrale, en Arménie, à Constantinople, en Hongrie, dans le midi de la France, en Espagne, et jamais, nous n'avons pu prendre de leur langue musicale une notion quelconque.

Nous serions reconnaissant que l'on voulût bien nous signaler quelque source authentique sur la musique des tsiganes : mais c'est une bonne fortune que nous n'osons point espérer. Le livre de Liszt ne nous a point d'ailleurs, à beaucoup près, satisfait.

RÉPERTOIRE DE MUSIQUE ARABE ET MAURE. *Collection de mèlodies, ouvertures, noubet, chansons, prèludes, etc. recueillie par* M. E. N. YAFIL, *sous la direction de* M. JULES ROUANET. Alger, s. d. (1909).

L'éditeur, M. J. Rouanet, a déjà présenté lui-même sa précieuse collection aux lecteurs de cette revue en esquissant les caractéristiques principales de la musique arabe d'Algérie : il faut ajouter que cette étude s'applique également en dehors de l'Algérie à la musique de la Tunisie, qui est la continuation naturelle de notre grande colonie d'Afrique, mais qu'en Algérie même, ce qui est vrai pour les populations arabes ne l'est pas pour les indigènes de la Kabylie, ni pour les grands nomades du sud, Touaregs ou Chambaa, qui ont une origine ethnique différente. Dans toutes les études de folk-lore musical, on oublie souvent de délimiter, à l'intérieur des frontières politiques, les différences de race qui entrainent avec elles des différences considérables dans les manifestations spontanées et naturelles de la mentalité artistique. Grâce à MM. Rouanet et Yafil, nous avons entre les mains un *corpus* déjà imposant de la musique arabe d'Algérie, mais nous ne connaissons rien du chant populaire des populations kabyles et berbères, et peut-être, historiquement, leur patrimoine artistique serait-il justement curieux à connaître, s'il est vrai, comme d'aucuns l'ont dit, qu'au temps de saint Augustin, ce soit parmi elles que le christianisme se soit tout d'abord développé dans l'Afrique du Nord.

Ce que nos éditeurs nous découvrent dans sa belle richesse, c'est la civilisation musicale des Arabes proprement dits et surtout celle qui, de siècle en siècle, découle de la production contemporaine des Kalifats d'Espagne : ils nous l'assurent au moins, mais sans nous donner leurs raisons et leur affirmation vaut ce que vaut la tradition.

La première série du *Rèpertoire de musique arabe et maure* est achevée : elle comprend les

22 fascicules annoncés. C'est un notable succès : que de publications semblables sont restées en cours de route ! Nous avons là des textes musicaux, base première et sérieuse de toutes recherches subséquentes. M. Rouanet accompagne ces documents de commentaires excellents, dont l'ensemble constitue une théorie modale de la musique arabe, précise et claire. N'est-elle pas trop précise et trop claire ? Les qualités de l'exposition ne sont-elles pas ici un défaut ? Par trois fois, nous avons parcouru l'Algérie et la Tunisie dans tous les sens, de Tunis à Oran et d'Alger aux grands chotts, et toujours nous avons prêté l'oreille aux voix qui chantaient. Nos impressions de route ne concordent pas avec la précision toute européenne des transcriptions que nous avons sous les yeux. Il y a l'indigène qui chante faux, c'est entendu, mais il y a aussi l'exécutant qui, par tradition, chante plus haut ou plus bas que l'intonation rigoureuse indiquée sur la portée dans la transcription, et cet exécutant indigène, s'il ne se conforme pas à notre théorie musicale, se conforme peut-être à la sienne. Nous aurions aimé que par des signes conventionnels de + ou de —, les éditeurs indiquassent ces différenciations de l'exécution réelle avec le son écrit. Mais, hâtons-nous de le dire, nous n'opposons pas notre incompétence à la longue habitude que MM. Rouanet et Yafil ont de la musique arabe, nous parlons un peu en critique qui cherche le mieux et demande des certitudes. Il nous semble qu'un jour le complément de ce beau *Répertoire de musique arabe* serait, mise à la portée des musicologues européens qui n'entendent point et ne lisent pas l'arabe, une édition des théoriciens principaux de cette même civilisation musicale, à laquelle les œuvres publiées précédemment seraient d'incomparables illustrations.

PIERRE AUBRY.

QUELLEN UND FORSCHUNGEN ZUR DEUTSCHEN VOLKSKUNDE. Band VI. *Beitraege zur deutschen Volksdichtung*, par E. K. BLUEMML. Vienne. 1908, in-8. 197 pp.

Dans cet ensemble d'articles réunis par E. K. Bluemml et consacrés soit à la poésie, soit à la musique populaire, nous retiendrons plus particulièrement le travail de M. Gustav Jungbauer *die deutsche Volksdichtung*, quelques chants nuptiaux, *Hochzeitslieder aus Tirol*, réunis par MM. L. Pirkl et P. Kohl, enfin et surtout l'excellente revue bibliographique de M. Bluemml, *die deutsche Volksdichtung im Jahre* 1907, qui est une précieuse contribution à quelque future bibliographie de la chanson populaire dans les pays de langue germanique.

LIEDERHEFTE DES DEUTSCHEN VOLKSLIED-VEREINES IN WIEN.

Heft I. — 40 *Volkslieder* aus dem deutschen Liederhort von L. Erk und Fr. M. Boehme ausgewaehlt, fuer Sopran, Alt, Tenor und Bass, gesetzt von JOSEF REITER. Vienne, 1906. 52 p.

Heft II/III. — *Heimatlieder* aus Deutschboehmen, Oberoesterreich, Niederoesterreich, Steiermark, Kaernten, Salzburg, Tirol, Schweiz und Bayern fuer gemischten Chor gesetzt von JOSEF REITER und F. F. KOHL. Vienne. 1905. II. 40 p. III. 42 p.

Heft IV. — 36 *Volkslieder* aus dem deutschen Liederhort von E. und B. ausgewaehlt und fuer s. a. t. und b. gesetzt von J. R. Vienne 1906. 60 p.

Heft V. — *Volkslieder aus Tirol.* Dritte Nachlese zur Sammlung "Echte Tirolerlieder" fuer s. a. t. und b. gesammelt und gesetzt von F. F. KOHL. Vienne 1907. 48 p.

Heft VI. — 12 *echte deutsche Volkslieder* fuer vier Maennerstimmen, gesammelt und gesetzt von J. R. und F. F. KOHL. Vienne 1908, 18 p.

Le *Deutsche Volksliederverein* de Vienne témoigne d'une jolie activité. Le chant populaire ne lui apparaît pas uniquement comme objet de collection ou d'études musicologiques. Cette association cherche par la publication de ses *liederhefte* à redonner aux chants rustiques de

l'Allemagne, de la Bohême, de la Haute et de la Basse Autriche, de la Styrie ou du Tyrol un regain de jeunesse et de vitalité. Nous avons présentement six de ces recueils. De prétention scientifique, point. Ce sont des publications de seconde main, en ce sens que l'éditeur, M. Joseph Reiter, a transcrit pour quatuor vocal des chants populaires précédemment parus en d'autres recueils. Ainsi deux de ces cahiers ont pour première assise la grande collection d'Erk et Boehme, le *Deutscher Liederhort*.

Nous ne sommes, en ce qui nous concerne, que médiocrement partisan de ces remaniements opérés en vue d'une réalisation pratique : tous les essais que nous en connaissons et les exécutions qui en sont données altèrent considérablement le caractère primitif et le sentiment populaire. Ils ont en revanche un double avantage : d'abord, en faisant revivre par le moyen de l'art des chants qui s'éteignent sur les lèvres du peuple, ils ramènent au peuple un patrimoine qui tombait en deshérence. En second lieu, de pareilles tentatives ont pour effet de substituer au répertoire souvent abject de la production populacière contemporaine des œuvres saines qui sont comme une émanation de l'âme collective des nations.

Le travail technique de l'écriture à quatre voix nous semble en général bien compris dans un esprit de clarté et de simplicité ; mais, dans le grave comme dans l'aigu, les parties atteignent trop souvent les confins de la voix humaine, et ces harmonisations seraient difficilement exécutables par des choristes français. Il est vrai que c'est à d'autres qu'elles sont destinées.

UN PROBLÈME DE BIBLIOGRAPHIE. — Notre compte rendu du *Bollettino* de l'Association des Musicologues Italiens, paru le mois dernier nous a valu une lettre fort courtoise de notre collègue Guido Gasperini président de l'Association ; et à laquelle nous sommes très heureux de répondre quelques mots.

M. Gasperini rappelle tout d'abord que l'importance de la tâche entreprise par le Bollettino n'effraie aucun de ses collaborateurs et n'empêchera pas de la mener à bien rapidement. Je ne puis que m'associer et de tout mon cœur à cet espoir ; personne plus que moi n'est avide de voir paraître une Bibliographie générale des richesses enfouies dans les bibliothèques de la Péninsule. Mes appréhensions se fondaient sur quelques expériences, que nous avons tous faites ; elles nous ont montré que certains dépôts tenaient avant tout à ne pas révéler le secret de leurs collections bien gardées. Certes, nous comptons d'excellents collègues en Italie, à Milan, à Bologne, à Florence ; mais nous connaissons aussi un certain Pagliarra, à Naples, dont la force d'inertie est une des plus remarquables, et devant qui sont venus se heurter les savants du monde entier. Si l'Association des Musicologues Italiens peut débarrasser l'érudition des Pagliarra, et à bref délai, tant mieux, nous serons tous enchantés.

Notre collègue — et ceci est plus important — insiste sur la nécessité des descriptions bibliographiques étendues et invoque pour soutenir cette opinion deux raison : 1° la nécessité d'une description uniforme ; 2° l'obligation de donner un certain relief à l'entreprise du Bollettino.

Je ne me rends pas à la première raison. Il n'est pas plus difficile de donner un titre sommaire, avec date, format et lieux d'impression que de copier en entier ledit tittre. En outre c'est contre la description de l'ouvrage lui-même que je m'élevais avec ses chapitres, dédicaces, figures, notation, planches etc..., en un mot contre tout l'appareil de critique et d'archéologie, dont le Bollettino n'a pas cru devoir se passer. Je suis tout à fait convaincu, que ce luxe de descriptions est superflu lorsqu'il s'agit d'un dépouillement aussi considérable que celui des bibliothèques du royaume d'Italie. Et ce qui me désole c'est de voir suivre les mêmes errements à Barcelone (Deputacio), à Uppsala (Bib. de l'Université) et probablement partout, où un catalogue de musique va être dressé.

Qu'on veuille donc bien réfléchir au temps perdu, à la typographie mal employée, et même à l'effort de curiosité accompli en vain par de pareilles recherches. Prenons un exemple : admettons qu'il subsiste en Europe cinq cents exemplaires du *Thèsaurus* de Besard. Voilà un livre à qui nos bibliographes-archéologues vont accorder une page, et peut-être même une planche phototypique. Résultat cinq cents pages pour un ouvrage. Multipliez ce raisonnement par trente mille, et vous voyez où nous allons ! On ne veut pas remarquer qu'une fiche de catalogue est une indication de présence, et non pas une monographie. Nos catalogues ne seront jamais assez complets pour décrire un volume précieux comme il convient de le faire. Mieux vaut renoncer de suite à ce projet et réserver la description pour une œuvre de bibliographie générale, à laquelle nous devrions nous hâter par une rédaction rapide et sommaire des fiches de toutes les bibliothèques du monde.

En réalité la seconde raison invoquée par notre éminent collègue de Parme est la vraie. On n'ose pas s'en tenir à la fiche sommaire, parce que ni les pouvoirs publics, qui encouragent ces travaux, ni les bibliothécaires qui les poursuivent, ni le public qui les suit de loin, ne croiraient faire œuvre d'érudition en allant si vite en besogne. Et en Italie surtout où la musicologie naît à peine, il est besoin de la montrer digne de l'attention générale. C'est ce que M. Gasperini appelle très justement " de hautes raisons de conservation artistique. " C'est d'ailleurs une tendance des peuples latins de s'arrêter à cueillir des fleurs sur le chemin, plutôt que de marcher droit au but. Le beau livre in 4° avec ses habiles dispositions typographiques, avec ses reproductions, avec sa parure savante, a donc été préféré à la fiche sommaire, mais rapide et commode. Je ne m'en plains pas et j'admire ; mais, dans mon impatience de faire usage d'un instrument de travail qui nous manque, j'aurais souhaité qu'on eut pris le " moyen court ". On ne saurait m'en vouloir de ce souhait.

J. E.

LA MARA, *Musikalische Studienköpfe*, Dritter Band : *Jüngstvergangenheit* (Breitkopf et Hærtel édit. Leipzig, 1910.)

Mme La Mara, qui nous a donné ces dernières années l'admirable correspondance de Liszt, celles de Bülow, de Berlioz avec la princesse Sayn-Wüttgenstein, s'est depuis longtemps consacrée à la biographie des musiciens. Sous ce titre emprunté au langage des peintres : *Têtes d'étude musicale*, elle a fait paraître toute une série de petits volumes qui résument toute l'histoire de la musique depuis un siècle, et dont le succès a été tel que certains ont déjà atteint leur neuvième édition.

Celui que Mme La Mara réédite aujourd'hui, le troisième, était consacré naguère à Adolf Henselt, Robert Franz, Anton Rubinstein, Brahms, Moscheles, David et Tausig. Pour cette nouvelle édition, qui est la septième, ces trois derniers musiciens ont été remplacés par Hans von Bülow et Grieg. Le choix est heureux de ces deux nouvelles " têtes " qui manquaient jusqu'ici à la série.

D'une documentation précise, exacte, d'une lecture agréable et rapide (chaque biographie ne dépasse guère 50 ou 60 pages), le volume de Mme La Mara est en outre fort utile à consulter, car, suivant le plan immuable de l'auteur chaque biographie est suivie d'une bibliographie complète de ses œuvres ; des portraits complètent cette documentation sommaire et substantielle.

J. G. P.

LULLY, par Henry Prunières. (*Les Musiciens célèbres*, Paris, Henri Laurens.)

Si l'on regarde seulement la situation conquise et la fortune réalisée, on peut admettre que

parmi les compositeurs passés, présents et futurs, nul ne fut, n'est ou ne sera l'égal de Lully. Venu de loin et parti de bas, il sut quand même s'élever assez haut pour être admis chez les premiers de son temps, grands seigneurs ou nobles esprits ; il fut de ceux qu'on jalouse et qu'on décrie, mais dont on sollicite la faveur. En un temps où la naissance semblait nécessaire à qui prétendait faire figure à la cour, il approcha Louis XIV plus encore peut-être que de l'approchait Molière : ne dansait-il pas à ses côtés ? Indispensable aux plaisirs de Sa Majesté, il organisait des fêtes musicales qui lui valaient, entre autres avantages, des succès d'honneur et des succès d'argent. La musique devint à son profit un domaine où nul n'avait le droit de s'aventurer sans sa permission ; il imposait sa volonté comme un souverain, il brisait les résistances hostiles, et son bâton de mesure finit par ressembler presque au sceptre d'un roi.

Sans rivaux, car ses ouvrages alimentaient seuls le répertoire de cette Académie, dont son astuce lui avait conquis le fructueux privilège, il défiait toute concurrence et toute comparaison. La cour et la ville se délectaient de ses chants, d'autant mieux qu'elles n'en pouvaient guère entendre d'autres. Et telle fut la renommé de l'artiste, telle fut son action sur le public, telle fut, en un mot, sa popularité, qu'il s'imposa pendant plus d'un siècle après sa mort ; ses opéras comptaient de fidèles partisans, même à l'époque où florissait Rameau, et il ne fallut rien moins que le génie de Gluck pour lui porter le coup suprême.

Lors donc qu'on songe à cette vie heureuse, à cette carrière brillante, à cette fortune sans pareille, on s'étonne du peu d'attention que lui ont accordé les historiens. Sans doute, les pamphlets et satires abondent, comme il arrive aux puissants du jour qu'on raille faute de les pouvoir abattre, sans doute aussi l'on retrouve son nom cité dans les mémoires des contemporains, tandisque ses œuvres fournissent la matière d'observations générales dans les écrits d'un Titon du Tillet, d'un Lecerf de la Vieville, et de tant d'autres. Mais en l'espace de deux siècles, jamais sa production musicale ne fut l'objet d'un travail sérieux ; jamais sa biographie ne fut rédigée avec quelque souci de l'exactitude et de la vérité, avec quelques pièces ou documents à l'appui. Les musicographes et compositeurs de dictionnaires se repassaient certaines anecdotes qu'ils avaient bien garde de contrôler, et la légende se maintenait du petit marmiton au service de Mademoiselle, jouant en cachette du violon au lieu de tourner prosaïquement les sauces.

C'est de nos jours seulement que son acte de naissance a été retrouvé, grâce aux recherches d'un de nos plus érudits confrères, M. Lionel de la Laurencie. La maison de Lully avait inspiré, il est vrai, à M. Ernest Prader, un livre fort intéressant, qui nous offrait surtout deux aspects du personnage : le propriétaire et l'homme d'affaires. Enfin, n'oublions pas que dans leur étude sur les origines de notre opéra, MM. Thoïssan et Nuitter avaient mis en lumière le Lully directeur obtenant du Roi un privilège et luttant pour en tirer parti, se débattant au milieu des gens de loi, rédigeant mémoires et requêtes, tour à tour poursuivant et poursuivi. Mais nul encore n'avait présenté la figure d'ensemble, et donné au personnage sa juste et complète physionomie ; nul n'avait remonté aux sources pour déterminer la part de la légende et celle de l'histoire ; nul n'avait fait œuvre de critique. Voilà qu'une aussi regrettable lacune est enfin comblée, grâce à M. Henry Prunières, et au livre qu'il consacre à Lully dans la collection "Les musiciens célèbres" parue chez l'éditeur Laurens. Ce volume n'a qu'une centaine de pages, comme tous ceux de la même publication ; c'est un chiffre de rigueur, et l'on conçoit que, dans les limites étroites de ce cadre imposé, l'auteur n'ait pu se permettre de longs développements. On sent, du moins, qu'il domine son sujet ; il en sait plus qu'il n'en dit, et il dit tout ce qu'il importe au lecteur de savoir. Il dégage de tous les racontars qui en attiraient la vérité, cette existence curieuse, cette vie de travail et de plaisir. Il nous montre les origines humbles de son héros, ses premiers pas sur le chemin du succès, son activité jointe à

une rare souplesse qui lui ouvrait les portes utiles et lui procurait les résultats avantageux. Il le prend en Italie, l'amène en France, l'introduit à la cour, le suit dans son ascension rapide vers la gloire, et le quitte au seuil du mausolée somptueux que ses héritiers lui érigèrent, comme au prince de la musique, dans l'église des Petits-Pères.

Lully donc revit sous nos yeux avec ses qualités et ses défauts. Il danse, il compose : il est chorégraphe, maître de chant et entrepreneur de spectacles ; il est à tout et à tous ; et commande à ses collaborateurs comme à ses interprètes, et la série de ses ouvrages dramatiques défile, notée au passage d'un trait juste et précis. L'esthétique du musicien, le caractère particulier de ses principaux opéras, leur importance dans l'histoire du maître en France, tout se définit et s'explique en une langue souple et claire qui fait le récit attrayant. D'intéressantes illustrations agrémentent le volume, où Lully nous apparaît sous les aspects les plus variés, et jusque sous les " habits " qu'il portait en dansant dans les Ballets du Roi : curieuses aquarelles retrouvées à la Bibliothèque Mazarine. Enfin une liste détaillée résume la production musicale du fécond auteur.

Dans la collection Laurens des Biographies de musiciens, celle-ci me semble des plus utiles et des mieux faites. Il reste à souhaiter que la cause plaidée par M. Henry Prunières soit gagnée devant l'opinion, que cette vieille musique retrouve de jeunes admirateurs, et que, suivant l'exemple de la maison Durand, un éditeur fasse pour Lully ce qu'elle a fait pour Rameau : après la biographie, une édition complète des œuvres serait le moment le plus glorieux pour la mémoire du fondateur de l'opéra français.

Charles Malherbe.

THUREN (HJALMAR). — Folkesangen jar Færoerne : La chanson populaire aux iles Færoë (in 8° de 337 pages dont 56 de musique lithographiée. Copenhague 1908: *Andr. Fred. Höst et fils).*

Cet ouvrage qui forme la deuxième série des publications consacrées par la Société " Folklore Fellows " a été édité et imprimé au Folklore du Nord, aux frais du legs Carlsberg, fondation danoise.

M. Thuren expose d'abord l'importance de la danse aux îles Faeroë où, dans les réunions et réceptions des insulaires, les rondes accompagnées de chants — sortes de *branles* tantôt tristes, tantôt gais comme ceux du moyen âge — tenaient la première place des divertissements.

Ces chansons ou *caroles*, qui menaient la danse ne comprenaient ni harmonie ni accompagnement instrumental et étaient chantées à l'unisson par tous les assistants.

L'auteur a consacré aux ballades dansées une étude très documentée, tant au point de vue du rythme en général et du rythme particulier à l'île, qu'au point de vue de la tonalité, faisant ressortir leur caractère principalement pentatonique.

En examinant l'origine de ces ballades et leur valeur esthétique, il y a retrouvé des formes mélodiques internationales adaptées cependant au goût du pays.

Les îles Faeroë étant sous la dépendance du Danemark, rien d'étonnant à ce que les vieilles chansons populaires danoises et même norvégiennes, y aient été en honneur et qu'elles y soient encore conservées de nos jours.

M. Thuren a complété son travail historique par un appendice musical contenant — avec leurs variantes — les mélodies les plus typiques recueillies et enregistrées à l'aide d'un phonographe qu'il avait emporté dans son voyage à ces îles danoises.

La collaboration imprévue d'une invention toute moderne à l'histoire de la musique du passé, mérite d'être signalée.

William Molard.

KONZERT TASCHEN-BUCH. *(Munich* 1910 *in* 12°).

Petit agenda, qui contient quelques articles amusants : une enquête sur l'opportunité de la réclame, une discussion sur les cartes de presse, et quelques anecdotes. Le tout édité par les soins d'Emil Gutmann, le très sympathique impressario de Munich.

JAHRBUCH *der Musikbibliothek Peters. (XVe annèe*, 1910, *in*-4° *Lpz.)*

Je revois toujours avec plaisir le Jahrbuch de la bibliothèque Peters, si admirablement rédigé par notre collègue le professeur Rudolf Schwartz. Cette année il comprend les articles suivants : *T. Kroyer*, *Dialogue und Echo in der alten Chormusik. H. Riemann*, *Spontane Phantasie-tætigkeit und verstandesmaessige Arbeit in der tonkuenstlerischen Produktion. Max Friedlaender*, *van Swieten. H. Kretzshmar das Notenbuch der Zeumerin*, *und Volksmusik und hoehere Kunst.*

Comme d'habitude une bibliographie des livres sur la musique fait le principal de cet annuaire, bibliographie qui est indispensable à tous ceux qui veulent connaître le résultat de l'effort musicologique au cours de l'année écoulée. J. E.

OUVRAGES REÇUS

— ANGLAS (J.). — Précis d'acoustique physique, musicale et physiologique. (Paris H. Paulin, in 8° de 382 pp. ; 12 fcs.)

— BOSCHOT (A.) — Le Faust de Berlioz. (Costallat et Cie, in 12° de 70 pp.)

— BECK (Jean). — La musique des Troubadours. (Collection des musiciens célèbres. H. Laurens in 12°.)

— LALOY (Louis). — La musique chinoise. (Idem. in 2°.)

— HUET (Emile). — Jeanne d'Arc et la musique. Deuxième édition. (Orléans 11 rue Jeanne d'Arc. 1909 in 4° de 229 pages.)

— RIEMANN (Hugo). — L. van Beethovens Leben, von A. W. Thayer, vol II, seconde éd. (Breitkopf & Haertel 1910 in 8° de 645 pp. ; Mk. 12.)

— Musik-Lexicon. 7e éd. (Lpz. Max Hesse, in 8° de 1600 pp. Mk. 14.)

— BERENZI (Angelo). — La patria del lutaio G. P. Maggini. (Cremona in 8° de 11 pp.)

— Di G. P. Maggini. (Id. ibid.)

— Di alcuni strumenti fabricati da Gasparo di Salo posseduti da Ole Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo. (Brescia in 8° de 50 pp.)

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS — SÉANCE DU LUNDI 6 JUIN 1910

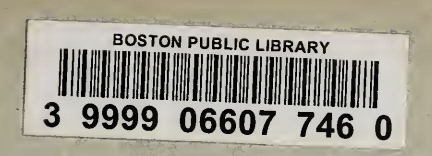
La Séance est ouverte à 4 heures 1/2 à la Bibliothèque Nationale.

Assistaient à cette Séance : M. Malherbe, président; MM. Ecorcheville, J.-G. Prod'homme, L. de La Laurencie, L. Dauriac, Ch. Legrand, A. de Bertha, Ch. Bouvet, André Laugier, Docteur Maurice Laugier, Ch. Ruelle, M.-G. Gariel, Ch. Petit, G. Lefeuve, A. Mutin, E. de Marsay, E. Willfort, Trotrot ; Mesdames Daubresse, Capoy, Hibert, Pereyra, Fouquier.

Après la lecture du procès-verbal et des correspondances, le Président communique à la Section la nouvelle suivante : Le Conservateur Honoraire de Genève, M. Dufour, vient de retrouver dans cette Bibliothèqne un manuscrit attribué jusqu'ici à Jean-Jacques Rousseau, et comprenant des leçons de théorie musicale. L'écriture de ce manuscrit a été reconnue par notre Président comme étant celle de Rameau. Notre Bulletin rendra compte avec plus de détails tout prochainement de cette très importante découverte.

M. Prod'homme a la parole pour une communication sur la *Salle du Conservatoire*. M. Prod'homme fait l'historique de l'emplacement du Conservatoire depuis les temps les plus reculés (Xme siècle) jusqu'à 1850, en soumettant à l'Assemblée de nombreux plans et états d'archives.

M. Ecorcheville a la parole pour présenter une communication sur *le Launeddas de Sardaigne*, instrument tout à fait semblable à l'aulos double des anciens. M. Ecorcheville apporte un launeddas, et une discussion s'engage à ce sujet. Cette communication était appuyée sur un récent acticle de M. Farra-Dessy paru dans la Revista Musicale, et dont les membres présents discutent certaines conclusions. M. Ecorcheville invite nos Collègues qui s'intéresseraient à cette question de l'aulos, à demander à la Section communication du launeddas Sarde. La Séance est levée à 6 heures 1/4.


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 746 0

